

Tartu Ülikool
Filosoofiateaduskond
Kultuuriteaduste ja kunstide instituut
Eesti kirjanduse õppetool

Marie Udam
Vihjamise poeetika Bernard Kangro Tartu-tsükli esimeses triloogias
Bakalaureusetöö
Juhendaja Maarja Hollo

Tartu 2015

Sisukord

Sissejuhatus	3
1. Allusiooni mõistest	5
1.1. Allusiooni mõiste piiritlemine	5
1.2. Ilukirjandusliku allusiooni aktiveerimine	7
1.3. Allusiooni äratundmist ja interpreteerimist mõjutavad tegurid	12
2. Bernard Kangro proosalooming ja Tartu-tsükkel	15
2.1. Bernard Kangro proosaautorina	15
2.2. Tartu-tsükkel	19
3. Allusioonide tähendusest ja funktsioonidest Tartu-tsükli kolmes esimeses romaanis	25
3.1. „Jäälätteid“ ja André Gide'i „Valerahategijad“	25
3.2. „Emajõgi“ ja Johann Wolfgang von Goethe „Faust“	30
3.3. „Tartu“ ja Henrik Ibseni „Kui me, surnud, ärkame“	36
Kokkuvõte	43
Kirjandus	46
The poetics of allusions in the first trilogy of Bernard Kangro's Tartu-cycle. Summary	50

Sissejuhatus

Siinne bakalaureusetöö keskendub vihjamise poeetika uurimisele Bernard Kangro (1910–1994) Tartu-tsükli esimeses triloogias. Töö eesmärgiks on Iisraeli kirjandusteadlase Ziva Ben-Porat' ilukirjandusliku allusiooni käsitlesele tuginedes tõlgendada Tartu-romaanides esinevaid vihjeid teistele ilukirjandusteostele. Püütakse välja selgitada, mis kujul uuritavad allusioonid Kangro romaanides esinevad ning mis tähendusi need kannavad. Samuti uuritakse, kuidas allusioonid tähendusloomise protsessi, üksikteost ja kogu triloogiat tervikuna mõjutavad.

Töö uurimisobjektiks on Kangro Tartu-tsükli kolm esimest romaani „Jäälättes“, „Emajõgi“ ja „Tartu“. Kuigi Tartu-tsükkel koosneb kuuest teosest, moodustavad nimetatud romaanid omaette terviku, Tartu-tsükli esimese triloogia, mis eristub teema ja poeetika poolest teisest triloogiast.

Bakalaureusetöö eeldatavat mahtu arvestades ja teema süvitsi käsitlemise huvides on uurimuses vaadeldud allusioone kolmele ilukirjandusteosele: André Gide'i romaanile „Valerahategijad“, Johann Wolfgang von Goethe värstragöödiale „Faust“ ning Henrik Ibseni dramaatilisele epiloogile „Kui me, surnud, ärkame“. Püütud on valida Tartu-romaanide enim mõjutanud alliktekstid. Valikul on lähtutud Kangro autobiograafilistest tekstidest, kus ta hindab erinevate teoste või autorite mõju oma Tartu-tsükli romaanidele või loomingule üldisemalt. Samuti on arvestatud teiste Tartu-tsüklist kirjutatud autorite arvamustega romaanides käsitletud alliktekstide olulisusest.

Mitmes käsitluses on viidatud Kangro Tartu-tsükli allusioonirohkusele (vt nt Hollo 2014a: 115; Liiv 1989: 119), kuid ühtegi vihjamise poeetikale keskenduvat tööd kirjutatud ei ole. Samuti on suhteliselt vähe uuritud allusioone teiste eesti autorite teostes ning ka eestikeelset teoreetilist materjali napib. Allusioone on uurinud Anneli Mihkelev, kes oma doktoritöös „Vihjamise poeetika“ (2005) analüüsib intertekstuaalsust ja vihjamist eesti luuletajate loomingus.

Bakalaureusetöö teemavalik sai alguse huvist üliõpilasromaanide vastu. Kangro „Jäälätted“ on üks vähestest sellesse žanrisse liigituvatest teostest eesti kirjanduses. „Jäälätete“ kaasakiskuv süžee innustas lugema aga tervet romaanitsükli, kus avanes temaatiliselt palju laiem ning poeetiliselt rikas ja omanäoline maailm. Idee allusioonide uurimiseks andis bakalaureusetöö juhendaja Maarja Hollo.

Bakalaureusetöö jaguneb kolmeks osaks. Esimeses peatükis antakse ülevaade töö teoreetilistest lähtekohtadest. Selles peatükis selgitatakse allusiooni üldist olemust ning defineeritakse allusiooni, ilukirjandusliku allusiooni ja nende terminitega seonduvad mõisted. Samuti kirjeldatakse allusiooni aktiveerimise protsessi, lähtudes Ben-Porat' allusioonikäsitlusest. Viimaks antakse ülevaade allusiooni äratundmist ja interpreteerimist mõjutavatest teguritest.

Teise peatüki eesmärgiks on avada Kangro ja Tartu-tsükliga seonduvat tausta. Esimeses alapeatükis vaadeldakse Kangro proosaloomingut ja selle iseloomulikke jooni. Samuti antakse ülevaade Kangro loomingu mõjutanud teguritest, mis on oluline intertekstuaalsuse ja allusioonide uurimisel. Püütakse välja selgitada, mis on ajendanud Kangrot kasutama üht või teist alusteksti. Teises alapeatükis keskendutakse Tartu-tsükli üldiseloomustusele, selle poeetikale ja retseptsioonile.

Töö kolmandas peatükis analüüsitakse Tartu-tsükli esinevaid allusioone. Peatükk on omakorda jaotatud kolmeks osaks. Igas alapeatükis vaadeldakse üht Tartu-tsükli esimese triloogia romaani ning vihjet selles romaanis kasutatud ühele alustekstile. Kõrvutatud on „Jäälätted“ ja Gide'i „Valerahategijad“, „Emajõgi“ ja Goethe „Faust“ ning „Tartu“ ja Ibseni „Kui me, surnud, ärkame“. Igas Tartu-romaanis on uuritud vihjet vaid ühele alliktekstile teema kindlates piirides hoidmise eesmärgil. Allusioone uuritakse lähtuvalt Ben-Porat' ilukirjandusliku allusiooni analüüsimise meetodist. Lisaks on allusiooni tugevust hinnatud Göran Hermeréni kirjeldatud skaala järgi.

1. Allusiooni mõistest

Allusiooni kui ilukirjanduslikku kujundit on autorid kasutanud läbi aegade. William Shakespeare'i „Suveöö unenägu“, James Joyce'i „Ulysses“ ja Ezra Poundi „Cantos“ on vaid mõned näited maailmakirjanduse klassikast, mis vihjavad paljuski varasematele tekstidele (Fender 1978: 95; Mikics 2007: 11). Ka tänapäeva kirjanduses esineb palju allusioone (Mihkelev 2002: 103). Vihjamist kasutatakse nii proosas, luules kui ka draamas, kuid see bakalaureusetöö keskendub allusioonide uurimisele proosatekstides.

Nagu kõigi teiste kujundite, nii on ka allusiooni ülesandeks mitmekesistada teksti, anda sellele ilukirjanduslikku mõõdet. Allusioon osaleb ilukirjandusliku teksti tähenduse tekkimise protsessis (Mihkelev 2000: 317).

1.1. Allusiooni mõiste piiritlemine

Sõna *allusio*, mis tähendab ühtlasi nii millegagi mängimist kui ka millelegi viitamist, tuleneb ladina keelest ning võeti esmakordselt kasutusele 16. sajandil (The Oxford Dictionary of English Etymology 1985: 27). Selle sõna ladinakeelne tähendus avab ka allusiooni kui kirjandusteadusliku mõiste põhiolemuse. Kirjandusterminite leksikonides defineeritakse allusiooni kui varjatud viitamist millelegi üldteadaolevale, näiteks tuntud kirjandusteosele (Neithal 1999: 9), või kui kirjaniku tahtlikku äratuntavate tekstuaalsete või tekstiväliste elementide kasutamist (The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics 1993: 38–39). Sellise nähtuse esinemine tekstis toob kaasa ilukirjandusele omase kujundlikkuse ja mängulisuse aspekti (Mihkelev 2005: 8). Nii jäävad lugejale lahtiseks mitmed teksti interpreteerimise võimalused.

Allusiooni olemust on põhjalikult uurinud juudi päritolu Iisraeli kirjandusteadlane Ziva Ben-Porat oma artiklis „The Poetics of Literary Allusion“ (1976). Oma käsitluse analüüsiosas keskendub autor peamiselt luulele, kuid artiklis kirjeldatavad meetodid on rakendatavad ka proosateksti analüüsimisel. Ben-Porat läheneb allusioonile kui nähtusele, mis on tugevalt seotud intertekstuaalsusega. Ta väidab, et traditsioonilised

leksikonikäsitlused lähtuvad peamiselt vaid allusiooni keelest tulenevast tähendusest ning ei pööra tähelepanu asjaolule, et allusiooni ülesanne on siduda mitut teksti. Allusiooni ja intertekstuaalsuse tugevaid seoseid on rõhutanud oma monograafias „Vihjamise poeetika“ ka eesti kirjandusteadlane Anneli Mihkelev, kelle järgi võimaldab allusiooni vaatlemine intertekstuaalsena näha mõistet mikrotasandil ehk klassikalise kõnekujundina, aga ka makrotasandil, kus allusioon on ühendava-siduva funktsiooniga laiem süsteem.

Intertekstuaalsuse termini autor on Julia Kristeva, kes võttis mõiste kasutusele, tähistamaks sellega ühe teksti suhteid teiste tekstidega (Kristeva 1980). Allusiooni peetakse mitmetes kirjandusleksikonides intertekstuaalsuse üheks alaliigiks. Teisteks alaliikideks loetakse näiteks anagrammi, adaptiooni, imitatsiooni, paroodiat, pastišši, plagiaati ja teisendust (Baldick 2004: 128; Gray 1999: 152). Need on klassikalised käsitlused, mis näevad allusiooni vihjena ehk suunanäitajana tekstis. Ben-Porat aga ei vaatle ilukirjanduslikku allusiooni intertekstuaalsuse alaliigina, vaid näeb selles lüli, mis seob mitut teksti ja loob sellega intertekstuaalsust (Ben-Porat 1976: 107). Ka Mihkelev leiab, et mõned teised konkreetsemalt defineeritavad intertekstuaalsuse alaliigid, näiteks tsitaat ja plagiaat, võivad ise endas vihjet sisaldada (Mihkelev 2002: 108).

Siinkohal on oluline asjaolu, et Ben-Porat teeb selgelt vahet mõistritel **allusioon** (*allusion*), **üldine allusioon** (*allusion in general*) ja **ilukirjanduslik allusioon** (*literary allusion*). Allusioon on üldmõiste, mis hõlmab kogu allusiooni äratundmise ning interpreteerimise protsessi. Üldise allusiooni mõiste on allusiooni leksikonikäsitus, mis ei sisalda Ben-Porat' järgi intertekstuaalsust, seega puudutavad tekstis esinevad vihjed ja neist tulenevad tõlgendused vaid loetavat teksti. Ilukirjanduslik allusioon on aga kitsam nähtus, mis muudab üheaegselt aktiivseks kaks teksti. (Ben-Porat 1976: 107–108)

Ka siinses uurimuses on allusioonile lähenetud kui suuremale mitut ilukirjanduslikku teksti siduval süsteemile. Siiski jääb allusioonile alles ka kõnekujundi tasand, mida tähistatakse siin mõistega **vihje** või **allusiooni marker**. Selle töö analüüsiosas uuritakse erinevate ilukirjanduslike allusioonide struktuure, aga vaadeldakse ka allusiooni kui üldise protsessi mõju Bernard Kangro tekstidele. Samuti on vaatluse all allusioonide

äratundmise ja interpreteerimisega seonduv. Seega on eelkõige tegemist uurimusega allusioonidest selle mõiste kõige laiemas tähenduses.

Roman Jakobsoni (1956: 53–82) teooriast lähtudes jagab Ben-Porat (1976: 117) ilukirjanduslikud allusioonid kaheks: metafoorseteks ja metonüümilisteks. Metafoorsed allusioonid vihjavas tekstis põhinevad sarnasusel referenttekstiga. Allusioontekst on seal peituva vihje tõttu kui referentteksti üks teisenenud kuju. Metonüümiliste allusioonide puhul on allusioontekst esilekutsutud teksti edasiarendus.

Üheks oluliseks allusiooni liigiks on eneseallusioon. Eneseallusioon on nähtus, mille puhul autor viitab mõnele enda varasemale teosele.

Hoolimata ekslikust termini nimetusest, ei puuduta ilukirjanduslikud allusioonid ainult ilukirjanduslikke tekste, vaid ka teisi kunstiliike (Mihkelev 2005: 17). Lähtudes semiootikast, saab ühte märgisüsteemi tõlkida teise. Näiteks on ilukirjanduslikule tekstile tuginedes võimalik kirjutada filmistsenaarium või teha sellest muusika- või kujutava kunsti teos (Aunin 2003: 17). Seega saab allusiooni käsitleda veelgi laiemas ehk interdistsiplinaarse nähtusena. Lisaks on allusioone võimalik leida ka kunstivälistest diskursustest, kuna igat liiki tekstis, näiteks ka suulises tekstis võib esineda kujundlikku keelt ja vihjeid (Perri 1978: 292).

Selline käsitlus muudab intertekstuaalsuse üsna laiaks nähtuseks. Segadust tekitab asjaolu, et lisaks intertekstuaalsusele kasutatakse tänapäeval sageli ka intersemiootilisuse ja intermediaalsuse termineid. Mihkelev leiab, et mõistete rägastikus oleks kergem orienteeruda, kui intertekstuaalsuse mõistet kasutataks vaid (peamiselt ilukirjanduslikest) tekstidest rääkides ning intersemiootilisuse mõistet üldisemalt ehk kõneldes kõigist kultuuritekstidest, mille alla kuulub ka ilukirjandus (Mihkelev 2005: 106). Olgu lisatud, et ka siinses bakalaureusetöös on piirdutud intertekstuaalsuse kitsama käsitlusega ehk allusioonide uurimisega vaid ilukirjandustekstides.

1.2. Ilukirjandusliku allusiooni aktiveerimine

Eelnevast selgus, et allusiooni ei käsitleta ainult tekstis esineva vihjena, vaid ka kompleksse protsessina, mis ühendab kahte teksti ning annab võimaluse ühe teksti tõlgendamiseks teise kaudu. Lisaks allusiooni mõiste laiendamisele ja sidumisele intertekstuaalsusega iseloomustab Ziva Ben-Porat (1976: 110–111) ka allusiooni

aktiveerumise protsessi, jagades selle neljaks osaks. Enne selle protsessi kirjeldamist vajavad mõned edaspidi esinevad mõisted selgitamist.

Allusioontekst (*alluding text*). Vihjav tekst ehk tekst, kus esineb vihje mõnele teisele ilukirjandustekstile. (Ben-Porat 1976)

Esilekutsutud tekst (*evoked text*) ehk **referenttekst** (*referent-text*). Tekst, millele allusioontekstis on vihjatud. (Ben-Porat 1976) Siinses käsitluses on kasutatud veel mõisteid **alliktekst** ja **alustekst**.

Lokaalne interpretatsioon (*local interpretation*). Lugeja tõlgendus kas lähtudes allusioontekstist ja selles esinevast markerist või lähtudes esilekutsutud tekstist ja selles esinevast märgitavast elemendist. Lokaalsete interpretatsioonide tekkimine annab võimaluse märgata **intertekstuaalseid mustreid** (*intertextual patterns*) ehk seda, mil moel tekstid teineteist mõjutavad ja täiendavad. Üks intertekstuaalne muster koosneb kahest lokaalsest interpretatsioonist: esimene neist lähtub allusioontekstist ja markerist ning teine esilekutsutud tekstist ja märgitavast elemendist. (Ben-Porat 1976: 110–111)

Marker ehk **allusiooni marker** (*marker*). Tekstis esinev element, vihje või osa vihjest, mis annab lugejale märku, et tegemist on viitega mõnele teisele tekstile. Traditsiooniliste definitsioonide järgi ongi marker allusioon. Kui aga lähtuda allusiooni intertekstuaalsest käsitlusest, siis kuulub marker suuremasse süsteemi. Üks marker aktiveerib mingisuguse kindla osa esilekutsutud tekstist. (Ben-Porat 1976: 108–110)

Vihje esilekutsutud tekstile ei pea tingimata olema varjatud. Näiteks öeldakse ühes ilukirjanduslikus tekstis välja teise teksti pealkiri või peategelase nimi, kuid vihjatakse vaid teise teksti või peategelase ühele iseloomulikule omadusele. Seega viidatakse terviku kaudu vaid ühele osale nähtusest. Sellest ilmneb, et marker on oma struktuurilt metonüümiline. (Ben-Porat 1976: 108–110) Eelnevast järeldub, et marker võib tekstis esineda otseselt, kuid markeri tähendus esilekutsutud tekstis jääb lugejale tõlgendada. Nii väljendub just markeri kaudu allusioonile iseloomulik kaudsus või vihjelisus, mida osades käsitlustes kutsutakse kajaks (*echo*) (Perri: 1978: 291, 300–301). Markerite puhul ei ole oluline, et need oleksid allusioontekstis ehk vihjavas tekstis ja esilekutsutud tekstis identsed (Ben-Porat 1976: 108–110).

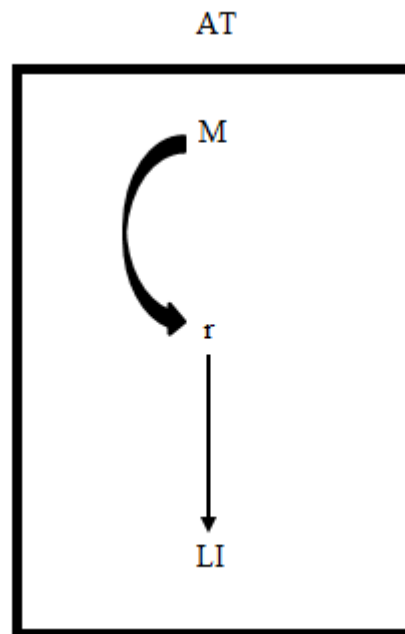
Märgitav element (*the marked*). Selguse huvides nimetab Ben-Porat markerit esilekutsutud tekstis märgitavaks elemendiks. (Ben-Porat 1976: 110)

Märk (*mark*). Märk on Ben-Porat' käsitleluse järgi ükskõik milline tekstiüksus. Kui märk sisaldab markerit, siis on tegemist **signaaliga** (*signal*). (Ben-Porat 1976: 108–110)



Referent (*referent*). Nähtus, millele marker viitab. (Ben-Porat 1976)

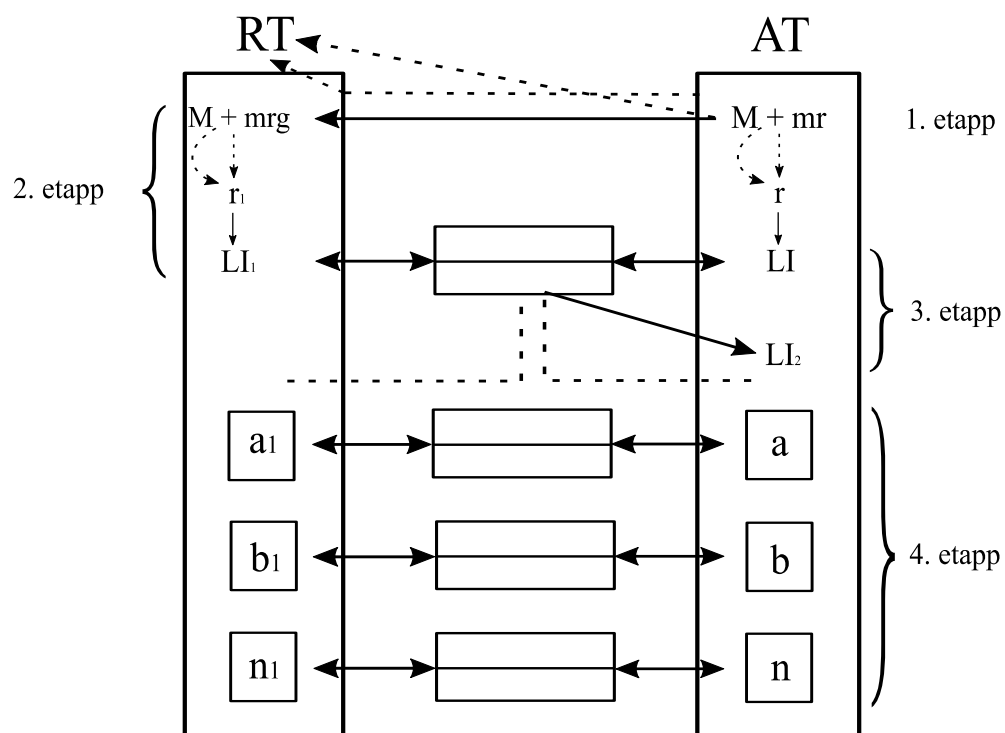
Järgnevalt on kirjeldatud ilukirjandusliku allusiooni aktiveerimise neljaetapilist protsessi. 1) Esimeseks etapiks on markeri äratundmine märgis. Märk on osa allusioontekstist. Allusioontekstis esinev marker ja esilekutsutud tekstis olev märgitud element võivad olla, kuid ei pea olema kujult samased. 2) Sellele järgneb esilekutsutud teksti äratundmine. 3) Kolmas etapp on esialgse lokaalse interpretatsiooni erikuju tekkimine. Lokaalne interpretatsioon on loodud, kui mitte miski allusioontekstis ei lükka lugeja tõlgendusvarianti ümber. Kolmanda etapi tulemusena tekib vähemalt üks intertekstuaalne muster. 4) Ilukirjandusliku allusiooni esinemine tekstis on küll juba kindel esimese kolme etapi ilmnemise järel, kuid tavaliselt aktiveerivad ilukirjanduslikud allusioonid esilekutsutud teksti ja ka vihjava teksti tervikuna, mis on allusiooni äratundmise protsessi neljas etapp. Püütakse luua võimalikult palju intertekstuaalseid mustreid, kusjuures uute loodavate mustrite puhul pole markeri ja märgitava elemendi esinemine enam oluline. (Ben-Porat 1976: 110–113) Seega võib intertekstuaalsete mustrite ehk tõlgenduste loomisel tugineda kõigile teistele tekstis esinevatele seostele ja enda varasematele teadmistele.

Joonistel 1 ja 2 on illustratiivselt näidatud, kuidas üldise allusiooni ja ilukirjandusliku allusiooni mehhanismid töötavad. Kuna üldise allusiooni toimimine ja tõlgendamine jääb vaid allusioonteksti sisse, siis on üldine allusioon ka struktuurilt palju lihtsam kui ilukirjanduslik allusioon. Jooniselt 1 on näha, et tekstis esineb märk, mis viitab kaudselt referendile ehk viidatavale nähtusele. Joonis 2 illustreerib ilukirjandusliku allusiooni võimalikku tekkemehhanismi. Kuna tekivad seosed kahe ilukirjandusteose vahel, siis on ilukirjandusliku allusiooni tekkimise protsess silmnähtavalt keerulisem. Mõlemal joonisel kasutatud sümbolite seletused, mille eesmärgiks on aidata joonistel toodud protsesse täpsemalt lahti mõtestada, on esitatud jooniste all. Samu jooniseid on kasutanud Ben-Porat oma allusioone käsitlevas artiklis, kuid siinsetel joonistel olevad lühendid on eestistatud vastavalt terminite eestikeelsetele tõlgetele.



Joonis 1. Üldine allusioon Ziva Ben-Porat' (1976: 111) järgi




AT	– allusioontekst
RT	– referenttekst
	– kaudne seos
R	– referent
	– otsene seos
LI	– lokaalne interpretatsioon



Joonis 2. Ilukirjanduslik allusioon Ziva Ben-Porat' (1976: 112) järgi

AT	– allusioontekst
RT	– referenttekst
M+mr	– märk, mis sisaldab markerit (ilukirjandusallusiooni signaal)
mr	– märgi tähistav aspekt, markeri komponent
M+mrg	– märk, mis sisaldab märgitavaid elemente
mrg	– märgitav element oma originaalkujul
r, r_1	– referendid, millele viitavad M+mr ja M+mrg
LI, LI_1 , LI_2	– lokaalsed interpretatsioonid
a , a₁ , ..., n	– elemendid, mille allusioon aktiveerib

- \longrightarrow – sidumine, otsene seos
- $-\ - \longrightarrow$ – valikuline otsene sidumine
- \cdashrightarrow – valikuline kaudne sidumine

- 
- intertekstuaalne muster
- 
- kahe otsaga nooled viitavad mustrite tekkimise dünaamikale, liikumisele mustri suunas ning tekstide juurde tagasi
- 
- valikuline iseseisvate elementide aktiveerimine allusioontekstist ja referenttekstist; sidumata katkendlikud jooned viitavad sellele, et $M+mr$, LI_2 ja algse intertekstuaalse mustri vahel ei pea olema pidevat seost

Nagu eelnevast selgub, on ilukirjandusliku allusiooni lähtekohaks allusioontekst, kuigi uusi tähendusi võib saada ka esilekutsutud tekst. Siinse käsitluse analüüsisosas on allusioonide uurimisel fookuses Bernard Kangro teosed ehk allusioontekstid ja tähenduste tekkimine neis. Seetõttu on lähemalt vaadeldud allusioontekstidest lähtuvaid lokaalseid interpretatsioone (LI , LI_2). Referenttekstides esinevad lokaalsed interpretatsioonid (LI_1) on samuti nimetatud, kuid esilekutsutud teksti seisukohast neid analüüsitud pole. Samuti on eelkõige keskendunud intertekstuaalse mustri allusioonitekstis esineva osa (a , b jne) analüüsimisele. Selline rõhuasetus on kasutusel seetõttu, et eesmärgiks on püüda mingilgi määral jälile jõuda Kangro kavatsustele Tartu-tsükli tekstide loomisel ja neis allusioonide kui süsteemi kasutamisel. Täielikult pole aga autori eesmärkide välja selgitamine võimalik, seega jääb tõlgendamise protsessi kandev roll ikkagi lugejale.

1.3. Allusiooni äratundmist ja interpreteerimist mõjutavad tegurid

Lugeja seisukohalt saab ilukirjandusliku allusiooni aktiveerimise protsess käivituda ainult juhul, kui suudetakse tajuda tekstis esinevat markerit ning esilekutsutud tekst ära tunda. Protsess on käivitunud edukalt, kui on loodud mõni lokaalne interpretatsioon ja parimal juhul tekkinud intertekstuaalseid mustreid. Siinkohal võiks otsida vastust küsimusele: kuidas autor saab kindel olla, et tema loodud allusiooni mõni lugeja üldse avastab? Sama nähtuse teise äärmuse üle arutledes võiks aga küsida küsimuse, mis ei puuduta ainult allusioone, vaid kirjanduse interpreteerimist üldisemalt: kust läheb piir kirjanduse sisuka ja põhjendatud tõlgendamise ning ületõlgendamise vahel?

Nendele küsimustele võib kõigepealt otsida vastust psühholoogia valdkonnast. Valdur Mikita on oma doktoritöös „Kreatiivsuskäsitluste võrdlus semiootikas ja psühholoogias“ kirjutanud, et „normaalsel looval inimesel [eksisteerib] mingi selektsioonimehhanism, mis lubab väärtuslikud ideed ära tunda“ (Mikita 2000: 38). Loova inimesena võib käsitleda ka ilukirjanduse interpreteerijat. Seega peaks lugeja oma loomuliku selekteerimisoskusega tundma tekstis ära allusiooni markerid.

Lisaks psühholoogilisele aspektile on allusiooni tajumise ja interpreteerimise juures oluline ka kultuurilise kogemusega seonduv tegur. Teksti kirjutamisel ning sellest allusiooni leidmisel ja tõlgendamisel mängivad rolli autori ja lugeja kultuurimälu (Mihkelev 2005: 84), mis peavad teatud osas kattuma. Autori ja lugeja ühistest huvidest, kultuurilistest teadmistest ja maailmatunnetusest sõltub, kas lugeja tuvastab vihje ning kuidas ta seda interpreteerib. Laialdasema kultuurikogemusega inimesel on suurem tõenäosus leida tekstist vihjeid ja neid edukalt interpreteerida. Samuti mängib rolli see, millised tekstid lugejale ühel või teisel põhjusel korda on läinud, et neid edaspidigi mäletada ja teiste tekstidega siduda. Need tegurid on iga lugeja puhul individuaalsed. Lugejate erinevused tagavad selle, et ühe teksti avamisvõimalusi teise kaudu on lõputult (Mihkelev 2000: 321).

Göran Hermerén (1992: 213–216), kes on uurinud autori ja lugeja suhteid allusiooni toimimise mehhanismis, on välja toonud jaotuse, mille järgi üks tekst saab teisele viidata erineva tugevusastmega. Viide teisele tekstile võib olla kas nõrk, standardne või tugev. Nõrga vihje puhul on eelduseks kaks teksti, millel on olemas allusiooni tekkimiseks vajalikud elemendid (eelkõige marker). Standardse vihje korral on täidetud eelnevad tingimused ning lisaks on allusiooni kasutamine tekstis autori selge kavatsus ja lugeja oskab allusioone ära tunda ja tõlgendada. Kolmandal juhul ehk tugeva vihje korral on lisaks eelnevatele tingimustele tegemist lugejaga, kellel on laialdased kultuuri- ja kirjandusalased teadmised ning kes oskab allusiooni tõlgendada ja luua intertekstuaalseid mustreid. Selline käsitlus kinnitab veelgi lugeja rolli olulisust. Et vihje saaks kuuluda kolmandasse kategooriasse, on eelduseks tugev lugeja. Seega peaks allusiooni tugevuse hindamiseks iga lugeja ennast analüüsima. Olgu siinses uurimuses eelduseks, et kirjanduse ja kultuuriteaduste eriala lõpetaval üliõpilasel on piisavalt

laialdased kultuuri- ja kirjandusalased teadmised ning oskus allusioone ära tunda ja neid interpreteerida, et kvalifitseeruda tugevaks lugejaks.

On oluline lisada, et allusioonteksti on võimalik mõista ka siis, kui seal esinevaid allusioone ära ei tunta. Vihjavas tekstis esinevad elemendid peavad sellisel juhul sinna hästi sobituma. (Ben-Porat 1976: 115) Need elemendid peavad allusioontekstis loogiliselt toimima.

Kuna allusiooni interpreteerimise protsessis on oluline roll lugejal, siis annab allusioonide analüüsimine kirjandusteoses subjektiivse tulemuse. Samuti sõltub tõlgendajast, missuguseid seoseid märgatakse ja teistest olulisemaks peetakse. Siinses töös on analüüsitavate allusioonide valikul lähtutud olulisuse printsiibist. Lisaks subjektiivsetele hinnangutele on püütud arvestada ka Kangro kirjanduslikke eelistusi, millest on muuhulgas antud ülevaade järgmises peatükis.

2. Bernard Kangro proosalooming ja Tartu-tsükkel

2.1. Bernard Kangro proosaautorina

Võrumaalt pärit ja 1944. aastal Rootsi pagenud Bernard Kangrot kui eesti proosakirjanikku, luuletajat ja kirjandusteadlast iseloomustavad produktiivsus ja mitmekülsus. Samuti oli tal Eesti Kirjanike Kooperatiivi juhataja ning ajakirja Tulimuld asutajana oluline roll eesti kirjanduse edendamisel eksiilis. Autorit on kutsutud ka kirjanduspaavstiks. (Olesk 2001: 370–371; Liiv 1989: 119)

Kangro tuli 1930. aastatel eesti kirjandusse luuletajana. Tema luulele on iseloomulikud tundmuslik-aimuslikud sfäärid, seoste püüdmine läbi aja (Muru 2001: 263), pidevus, liikumine ärkveloleku ja une piiril, reaalse ja irrealse ühendamine ning looduskujutused (Olesk 2001: 371). Kangrot on peetud suureks luuletajaks (Merilai 2008: 420), kuid ka tema proosalooming on eesti kirjanduses olulisel kohal. Oskar Kruusi hinnangul kerkivad Kangro proosas esile „luuletajale omane lüüriline käsitluslaad ja meeleolude rõhutamine“ (Kruus 2008: 85–86). Seega jääb Kangro prosaistina paljuski poeediks.

Kangro proosateoste tegevuspaikadeks on Tartu, Lõuna-Eesti ja vähemal määral Lõuna-Rootsi. Vaatluse all on nii haritlaskond kui ka talurahvas. Iseloomulikuks teemaks on kodumaa saatust puudutavad küsimused. Ühendatud on mälestused ja fantaasia. Autori looming on mõjutusi saanud nii sümbolismilt kui ka sürrealismilt. Tihti on Kangro proosateosed komponeeritud vastavalt sümmeetriaprintsiibile. (Kruus 2008: 82, 85–86) Samuti võib Kangro loomingus ära tunda omaelulookirjutusele iseloomulikke elemente (Hollo 2014a: 115).

Kangro proosaloomingu saab jagada kolmeks perioodiks. Esimesse perioodi kuuluvad kodumaal tehtud varajased proosakatsetused ning paguluses ilmunud esimesed romaanid. Sellele proosaperioodile on omane pidev kaugenemine realistlikust kujutuslaadist. Teise perioodi moodustavad Tartu-tsükkel (1958–1969) ja Joonatani-triloogia (1971–1973), mida iseloomustavad varasemast keerukamad stiil ja

kujundlikkus, ning mille oluliseks ideeks on mõtisklused reaalsuse ja fantaasia suhete üle. Kolmandasse perioodi kuuluvad varasemast kujutus- ning jutustuslaadist erinevad ajaloolise ainekuga romaanid. (Kruus 2008)

Nii proosa- kui ka luulekatsetustega alustas Kangro varases eas. Esimest romaani püüdis ta kirjutada juba 12-aastaselt. Sellest teosest pidi saama järg Eduard Bornhöhe „Tasujale“, kus peategelane edasi elab. 1930. aastatel kavandas autor sürrealistlikku romaani „Konrat puhub tornist“, mis jäigi valmis kirjutamata. Selle romaani idee välise reaalsuse ja tunnetava mina lahutamatuses oli paljuski eeskujuks Tartu-tsükli kolmele esimesele teosele. (Kangro 1992: 26) Lisaks on Kangro varasest proosaloomingust oluline 1938. aastal ajakirjas Looming avaldatud novell „Kärbes“, kus on psühholoogilisest aspektist vaadeldud filosoofi ja ulaharitlast Oonat, kelle tegelaskuju esineb uuesti Tartu-tsükli. Kangro viitab Tartu-tsükli muulgi moel samale novellile, seega esineb eneseallusioone. Novell „Kärbes“ ise aga toetub Anton Hansen Tammsaare jutustusele „Kärbes“, Friedebert Tuglase novellidele „Kuldne rõngas“, „Poeet ja idioot“ ning „Rändaja“ ja Betti Alveri proosapoeemiline „Viletsuse komöödia“. (Liiv 1989: 116) Eelnevast ilmneb, et Kangro varaseimadki proosaideed tuginevad paljus teistele alliktekstidele. Elemente esimestest proosakatsetustest on kasutatud ka hilisemas ja küpsemas proosas, millest järeldub, et samad ideed olid autorile olulised kogu tema loomingu vältel.

Kangro esimese romaani „Igatsetud maa“ (1949) ja selle järje „Kuma taevarannal“ (1950) põhiteemaks on eesti talupoja vabadusepüüdlused. Vormilahenduse poolest jätkavad teosed eesti 1930. aastate romaani traditsiooni. „Igatsetud maa“ peategelase, hullust luuletajast vallasandi Jukupoja prototüübiks on Juhan Liiv ja üheks alustekstiks Liivi luuletus „Kas näitad?“. Romanis „Kuma taevarannal“ on Jassist saanud kirjanik Jakob Siilivask, kelles on nähtud sarnasusi Tuglasega. Realistlikuna tundub diloogias ilmneb aga ka irratsionaalseid jooni. Surm ei ole lõplik, vaid käsitletav minekuna igatsetud maale. Samuti lisab romaanidele irratsionaalset mõõdet müstiline maa nimega Kihvakaania, kuhu peategelane une-eelsetel tundidel satub. Kangro edaspidiseski loomingus leiab Kihvakaania oma koha: ilmuvad värsivormis reisikirjad „Kihvakaania“ (1966) ja „Kojutulek Kihvakaaniast“ (1967). (Liiv 1989: 118–119) Surma tinglikkus ning unenäolisuse elemendid on iseloomulikud ka Tartu-tsükli, kus tegelased surevad,

kuid mingil kujul eksisteerimist siiski alati jätkavad, ja satuvad just une-eelses seisundis kõige ebatavalisematesse olukordadesse.

Järgnevates proosateostes eemaldub Kangro veelgi enam realismist ja oluliseks saavad sümbolistlikud jooned. 1954. aastal ilmub romaan „Peipsi“ (1954), mille alltekst osutab Nõukogude Venemaa ohtlikkusele Teise maailmasõja eelõhtul 1939. aastal. (Kruus 2008: 77) Järgmine romaan „Taeva võtmed“ (1956) on jätk ehk metonüümiline allusioon Tammsaare „Põrgupõhja uuele vanapaganale“. „Taeva võtmete“ peategelane Riia on Tammsaare romaanist pärit Vanapagana tütar. (Annus 2001: 506) Teoses on rohkelt piiblist laenatud sümboleid. Näiteks peategelast Riia võib tõlgendada pagulase sümbolina. Romaani lõpp jääb kangrolikult lahtiseks, mille juures oma osa on kindlasti sellel, et teosele oli plaanitud järg „Hingetuisk“, mis jäi kirjutamata. (Kruus 2008: 77–78)

1957. aastal ilmunud romaani „Sinine värav“ võib pidada sellele järgnenud Tartu-tsükli ja Joonatani-triloogia ideeliseks sissejuhatuseks (Annus 2001: 507). Romaanis käsitletakse pagulaste ja kodueestlaste vahelisi konflikte, aga ka ühist minevikku (Kruus 2008: 78). Tegemist on Kangro esimese proosateosega, mis puudutab eksiilikogemust. Kodumaad meenutatakse nostalgiliselt. Samuti ilmneb romaanis omaeluloolisust. (Hollo 2013: 721, 723) „Sinises väravas“ esinevad Tartu-tsüklile ja Joonatani-triloogiale omased motiivid: sarnane vormilahendus, temaatika, situatsioonid ja tegelastüübid (Annus jt 2001: 507). Romaani „Sinine värav“ võib pidada Kangro proosa esimest perioodi lõpetavaks (Kruus 2008: 79).

Seejärel ilmub Tartu-teemaline romaanitsükkel, mida käsitletakse ka siinses bakalaureusetöös ning mille iseloomulikke jooni vaadeldakse lähemalt järgmises alapeatükis, ja Joonatani-triloogia, mille moodustavad romaanid „Joonatan, kadunud veli“ (1971), „Õõ astmes x“ (1973) ja „Puu saarel on alles“ (1973). Joonatani-triloogiat, mis käsitleb jälle välis- ja kodueestlaste vastuolusid ning kadunud mälestuste taaselustamist, võib pidada Tartu-tsükli järjeks. Nagu Tartu-tsükliski, on neis romaanides olulisel kohal idee sellest, et vaimus loodud kujutluspilt on tõelisem kui reaalsus ise. Oluliseks tegelaseks Joonatani-triloogias on unistuste tüdruk Mirjam, kellel tegelaskuju kulgeb tõe ja fantaasia piirimail. (Annus 2001: 510) Mirjami-nimeline tegelane esineb ka Tartu-tsüklis ja novellis „Mirjami monoloog“ (1987). Mirjamit on

kujutatud väga realistlikult, kuid samas on selge, et tüdruk ise pärineb fantaasiamaailmast. See on üks võtetest, millega Kangro fantaasia tõepärasest olemusest edasi annab. (Liiv 1989: 121)

Kangro proosa kolmandasse perioodi kuuluvad romaanid „Kuus päeva“ (1980) ja „Seitsmes päev“ (1984). Esimene neist jutustab Taani vallutusretke juhtinud ja Tallinnasse kindluse rajanud Lundi peapiiskopi Andreas Suneseni elukäigust. Romaani peategelase tüüp ning taastada püütud arhailine keelekasutus erinevad Kangro varasemast loomingust. Sillaks selle romaani ning autori eelnevate proosateoste vahel on romaanis „Kuus päeva“ esinevad irreaalsuse ja müstika elemendid. „Seitsmendas päevas“ on naastud Kangro kaasaega. Lundi saabunud eestlane Linus Asser püüab jälile jõuda samuti ühe Lundi peapiiskopi, Jakob Erlandipoja elukäigule. Selles teoses otsitakse, kuid ei leita ühest vastust surmajärgse elu ja surnust ülestõusmise võimalikkuse kohta (Kruus 2008: 84–85). Arutlused surma lõplikkuse üle on iseloomulikud Kangro varasemale loomingule ja eelkõige Tartu-tsükli.

Kangro novellid on koondatud kogusse „Sinised mesilased“ (1987). Samuti on Kangro kirjutanud autobiograafilise romaani „Kipitai“ (1992). Veel on välja antud käsikiri „Üks sündmusteta suvi“ (1998), mis on romaan Tartu-tsükli teise teose „Emajõgi“ kirjutamisest ning mis viitab Karl August Hindrey samas stiilis romaanile „Sündmusteta suvi“ (1937). (Kruus 2008: 85)

Eelnevast ilmneb, et Kangro loomingule on intertekstuaalsus ja allusioonilisus, sealhulgas eneseallusioonid, läbivalt iseloomulikud. Ideede ja tegelaste laenamine oma varasematest teostest tagab selle, et autori proosatekstdid moodustavad omavahel seotud terviku (Kruus 2008: 86). Samas toetub Kangro oma proosaloomingus paljuskki teistele autoritele. Ta on mõjutusi saanud nii eesti kui ka välismaisest kirjandusest.

Kangro on 1966. aastal kirjutatud autobiograafilises tekstis „See on Bernard Kangro ajalik elukäik ta enese poolt kokku pandud meeles pidamiseks ja õpetuseks ja nalja pärast“ (1992: 27–29) andnud ülevaate end enim mõjutanud autoritest. Mõistagi jätsid Kangro luule- aga ka ülejäänud loomingusse jälje mitmed poeedid. Kangro on välja toonud, et arbujate ehk tema enda kaasaegsete kõrval mõjutasid teda enim Henrik Visnapuu, Gustav Suits, Marie Under, Jaan Kärner ja August Alle. Eesti proosaautoritest olid kõige muljetavaldavamad Anton Hansen Tammsaare (peamiselt

„Põrgupõhja uus Vanapagan“), August Gailit (peamiselt „Toomas Nipernaadi“), Mait Metsanurk (peamiselt „Jäljetu haud“), Karl August Hindrey ja Karl Ristikivi (kes oli küll Kangro kaasaegne autor).

Väliskirjanikelt väidab Kangro end olevat saanud suuremaid mõjutusi kui kodumaistelt. Ta esitab pika nimistu eri ajastutest ning rahvustest autoritest, kes läksid talle korda põhiliselt just 1920. aastate lõpus ja 1930. aastate alguses ehk ajal, mil ta ise kirjanikuna alustas ning erinevatele mõjutustele vahest kõige vastuvõtlikum oli. Suurimate lemmikutena toob ta välja venelase Fjodor Dostojevski, norralase Knut Hamsuni ja prantslase André Gide'i. (Kangro 1992: 28–29)

Suur kirjandushuvi viis Kangro Tartu Ülikooli kirjandust õppima. Tema erialaks oli eesti ja üldine kirjandus, mille ta 1938. aastal magistrikraadiga *cum laude* lõpetas (Kangro 1992: 15). Lisaks sellele oli Kangro hästi kursis ka teatrimaailmas toimuvaga. Aastatel 1943–1944 töötas Kangro Vanemuise teatris dramaturgina, mis on samuti tema loomingule mõju avaldanud (Liiv 1989: 117).

Seega olid Kangro kirjandusalsed teadmised laiad ja süstemaatilised, mis avaldub tema proosaloomingus oskusena kasutada tähenduse loomise protsessis teiste autorite teoseid. Siinses bakalaureusetöös on fookuses Gide'i, Goethe ja Ibseni teoste mõjutused Tartu-tsüklile, millele lähenetakse allusioonide analüüsi kaudu.

2.2. Tartu-tsükkel

Kangro proosaloomingu tuumaks peetud Tartu-tsükkel koosneb romaanidest „Jäälätteid“ (1958), „Emajõgi“ (1961), „Tartu“ (1962), „Kivisild“ (1963), „Must raamat“ (1965) ja „Keeristuli“ (1969).

Kangro tavatses oma Tartu-romaanidest rääkida kui kahest triloogiast ning nii käsitletakse neid tänapäevalgi. Ristikivi (1967: 70) kirjutas juba 1967. aastal, ajal mil „Keeristuli“ oli veel ilmunud, Tartu-tsükli kolmest esimesest romaanist kui eraldi triloogiast. Ta põhjendas teoste kaheks jagunemist aja dimensiooni erinevate käsitusviisidega kolmes esimeses ja kahes järgnevas romaanis. Kui esimestes teostes on aeg staatiline nähtus ja sündmuste areng sõltub tegelastest, siis viimastes, sõja-aegset Tartut kujutavates teostes ei jäeta neile sõnaõigust, sest aeg ise on kõikvõimas ja inimsaatuste üle otsustav tegur. Ka Oskar Kruus (2003: 86) leiab, et kui esimestes

Tartu-tsükli romaanides tekitasid intriigi tegelased, siis järgmistele romaanidele lisavad pinget sõjaaja sündmused.

Seega erinevad Tartu-tsükli esimene ja teine triloogia teineteisest temaatiliselt: esimeses neist jutustatakse elust rahuajal, teises elust sõjaolukorras. Kaheks eraldi triloogiaks jagunevad teosed aga peamiselt romaanide poeetilise erinevuse pärast, mille on tegelikult tinginud teemamuutus: Tartu-tsükli maailmas alanud Teine maailmasõda.

Tartu-tsükli üks olulisemaid uuenduslikke aspekte on irreaalne aegruumi käsitus. Paljude ettevaadete ehk prolepsistega ning neile järgneva naasmisega tagasi endisesse aega püütakse ajas liikuda nii nagu ruumis. (Annus 2001: 507–508) Suured hüpped ajas tähendavad tavaliselt ka suuri hüppeid ruumis. Näiteks liigutakse 1930. aastate lõpu Tartust romaanis „Tartu“ sõjaaegsesse Berliini ning romaanis „Emajõgi“ 1950. aastatesse Pariisi lähistel.

Tartu-tsüklile on iseloomulik vaatenurkade paljusus (Kruus 2008: 79). Ühest küljest vaadeldakse 1930. aastate Tartus toimunut erinevatest paigust ja eri aegadel. Teisalt on mitmeid vaatlejaid ehk minasilmi. Üheks olulisemaks ning Tartu-tsükli läbivaks vaatlejaks on kursiivjutustaja, kes aeg-ajalt paistab üsna autorisarnasena, teinekord aga püüab autoriga distantsi luua. Teksti ilmuvate kursiivkommentaaride ülesandeks on ühtlast jutustust Bertolt Brechti võõristusvõtet kasutades lõhkuda (Kruus 2008: 79). Samuti annab Kangro minasilma pidevalt ühelt tegelaselt teisele edasi, mis võimaldab näha sündmusi erinevatest perspektiividest ja seetõttu rikastatult erinevate seisukohtadega.

Kuigi Tartu-tsükkel paistis oma ilmumisaajal silma uuenduslikkusega nii Kangro loomingus kui eesti kirjanduses üldisemalt, kuuludes esimeste hulgas modernistlikku kirjandusvoolu, siis ideelises plaanis on romaanitsükkel sarnane autori varasema loominguga. Samadest ideedest ei loobu autor hiljemgi. Domineerib Arthur Schopenhauerilt laenatud idee vaimus loodud maailma suuremast tõelisusest võrreldes reaalse maailmaga (Kruus 2008: 79). Tartu-tsükli ilmneb, et autor on paljuski fatalist. Samuti on Tartu-tsüklile ja kogu Kangro loomingule iseloomulik indefiniitsus (Liiv 1989). Ühtki tähendust ei püüta vangistada (Annus 2001: 511). Jääb vaid üle arutleda: kas lõplikku tähendust üldse on?

Tartu-tsükli avateose „**Jäälätted**“ tegevus algab Samuel Särmi (kelle prototüübiks on Gustav Suits) loengus Tartu ülikooli viiendas auditoriumis. Tegevuse keskmes on esialgu neli noormeest: melanhoolne maapoiss Naatan Üirike, tema optimistlik klassivend Tõive Pärdisaak, enda valikutes kahtlev teoloogiaüliõpilane Juku Leebram ning kõrgema riigiametniku enesekindel poeg Verner Taklaja. Kohe liituvad nendega isehakanud filosoof Villi Oona ja tema hundikoer Neero. Algusest peale on tähelepanu keskpunktis salapärase naisüliõpilane Asse Jairus, keda noormehed otsustavad psühholoogiliselt vaatlema hakata. Varsti liitub tegelaskonnaga autorilähedasena tunduv literaat Benno Maran. Sündmuste kulgu mõjutavad oluliselt noormeeste kokkupuuted Assega. Samuti kujutatakse „Jäälätetes“ Tartu elavat üliõpilaselu, kohvikukultuuri, noormeeste suhteid teiste neidudega. „Jäälätteid“ peetakse ühtlasi üheks eesti silmapaistvamaks üliõpilasromaaniks. Osade tegelaste sisemaailma valgustatakse eneseanalüüsi võtmes küllaltki põhjalikult. „Jäälätete“ sündmused annavad tõuke edasiseks Tartu-tsükli arenguks. Kui esimeses Tartu-triloogias mõjutavad need sündmused otseselt romaanide kulgu, siis teises triloogias, kus aeg on tugevaim jõud, on need sündmused justkui kuma kaugest minevikust. „Jäälätted“ on Tartu-romaanidest kõige realistlikum. Järgmistes romaanitsükli osades kaugenetakse realismist.

„Jäälätete“ üheks olulisemaks referenttekstiks on André Gide'i romaan „Valerahategijad“, kuid vihjatakse ka muudele tekstidele. Teos algab Johann Voldemar Jannseni vana kirjakeelsele stiilile viitamisega, kui põhjendatakse kursiivjutustaja vajalikkust. Järgnevates Tartu-tsükli kursiivtekstides on kasutatud selliseid pöördumisi nagu näiteks „osavõtlik lugeja“, „hellasüdameline lugeja“, „kõikemõistev lugeja“, mis on samuti postipapalikud ning võiksid oma stiililt kuuluda 19. sajandisse. Kursiivjutustaja väidab küll, et sellised katkestused pole kaasaja kirjanduses enam tavapärased, kuid tegelikult on Brechtilt laenatud võõristusvõtte kasutamine just modernistlikule kirjandusele omane.

„Jäälätetes“ esineb sarnasus ka Marcel Prousti romaaniseeriaga „Kadunud aega otsimas“, kus koogilõhn taaslustab mälestusi ning käivitab romaanide tegevuse. Ka Tartu-tsükli ühele tegevusliinile annab tõuke sirelilõhn, mida Naatan Üirike arvab end Tartu ülikooli viiendas auditoriumis tundvat. (Ristikivi 1967: 63)

Romaan „**Emajõgi**“ on võrreldes Tartu-tsükli avateosega selgelt irrealsem. Teose tegevust antakse edasi Benno Marani vaatepunktist. Kuna Benno on sündmuste toimumise ajal vähe maganud, siis põimuvad reaalsus ja unenäolisus. „Emajõe“ kujutatakse peamiselt Tartut 1937. aasta ööl vastu 2. maid vahepõigetega hilisemasse Pariisi ja Stockholmi. Domineerivad mälestused „Jäälätetes“ toimunud sündmustest. „Emajõe“ lisab Kangro juurde veelgi vaatenurki olnule. Ilmnevad uued võimalikud versioonid eelnenud sündmustest. Küsimuse all on surma lõplikkus. Romaanisarja tegelaste hulka lisandub mefistolik Justus Pernambuk, kelle nimi on laenatud Paul Viidingu novellist „Valge Krae“ (1935), kuid Viidingu Pernambukil ei ole Kangro omaga palju ühist (Kruus 2003: 80). „Emajõe“ poeetikat on paljuski mõjutanud Johann Wolfgang von Goethe värssstragöödia „Faust“.

Esimese triloogia kolmandas romaanis „**Tartu**“ saab üheks olulisemaks tegelaseks Verner Taklaja õde Hertsi, kes tuleb Tartusse õppima. Temast kujuneb uus naispeategelane ning seega on mingis mõttes tema rolliks asendada Asset. Paljud näevadki Hertsis ja Asses mingisugust seletamatut sarnasust, kuigi tegelikult on neidude iseloomud üsna erinevad, peaaegu vastandlikud. „Tartus“ pole endiselt lahti lastud „Jäälätete“ sündmustest. Toimunu üle püütakse arutleda, olnud sündmusi mõtestada. Oluliseks tegelaseks saab kohtu-uuriija C. H. Malm, kes püüab lahendada Oona mõrvaga seotud müsteeriumi. Oona koera surmaga tekkinud ebaselguste tõttu pannakse kahtluse alla Malmi vaimne tervis. Kohtu-uuriija satub hullumajja, kuna näeb hundikoer Neerot elusana. Sellega püütakse väljendada ehk seda, et suhtumine surma kui tinglikku nähtusesse ei leia loogikale tuginevas maailmas oma kohta. „Tartule“ on enim ilmet andnud Goethe „Faust“ ning Henrik Ibseni näidend „Kui me, surnud, ärkame“.

Kuna Tartu-tsükli esimese triloogia romaanid kujutavad üliõpilaselu, siis kujundavad nende olustikku muuhulgas ka üliõpilaslaulude tekstid. Näiteks lauldakse korporatsioonide ja seltside miljöö edasiandmiseks mitmel korral baltisaksa traditsioonilist üliõpilaslaulu „Burši hiilgus“, mis on organiseerunud üliõpilastele üliõpilaselu sümboliks. ’

Meeleolude edasiandmiseks on kasutatud palju eesti autorite, peamiselt Kangro kaasaegsete luulet. Vahel on luuletajaid nimetatud nende õigete nimedega, vahel on aga

luuletuse autoriks nimetatud mõni romaanitegelane. Esitatud on näiteks Gustav Suitsu, Heiti Talviku ja Betti Alveri tekste.

Tartu-tsükli teise triloogia romaanide „**Kivisild**“, „**Must raamat**“ ja „**Keeristuli**“ tegevus kujutab Tartu ning kogu Eesti sõja- ja okupatsiooniaegset olustikku aastatel 1939–1944 koos Tartu-tsüklile omaste hüpetega ajas ja ruumis. Kujutatakse Tartu-tsükli esimesest triloogiast pärit tegelaste saatusi neil aastatel. Nagu varem kirjeldatud, domineerib Tartu-tsükli teises triloogias aeg. See on aja võim, mis paneb tegelasi üht- või teistmoodi tegutsema. Modernistlikke vormivõtteid esineb teises triloogias võrreldes esimesega vähem. Arutluse all on sõdimine nii Saksa kui ka Nõukogude rindel, kollaborism, põhimõtetest kinnipidamine ja neist taganemine.

Tartu-tsükli retseptsioon on olnud vastuoluline, kuid tänapäeval nähakse Tartu-romaane nii Kangro loominguga kui ka eelmise sajandi keskel toimunud proosauuenduse olulisemate teostena. Kangro kaasaegses kirjanduskriitikas konkureerisid ajakirjad *Mana* ja *Tulimuld* (Kruus 2003: 84).

Mana arvustustes sai Tartu-tsükkel negatiivsemate hinnangute osaliseks. Näiteks andis „Jäälätetele“ väga kriitilise hinnangu Alur Reinans (1959: 58–60), kes leidis, et romaan on segane, sentimentaalne ning et selles on palju üleliigset. Samuti juhtis Reinans tähelepanu „Jäälätete“ esimeses trükis ilmnevatele vigadele detailides. Näiteks on välja toodud erinevad andmed korporatsioon Ehava tekli värvide osas ning selle osas, mis kohvikuid Benno ja Asse külastasid. Need vead võisid olla tingitud Kangrole iseloomulikust kiirest kirjutamistempost. Ilmselt aga on niivõrd kriitilise arvustuse tinginud asjaolu, et Kangro ei olnud nõus avaldama Reinansi romaani „Naera, inimese!“ (Kruus 2003: 77). Ivar Grünthal (1959: 60–63) aga hindab „Jäälätteid“ kõrgemalt, leides, et teos on kunstiliselt heal tasemel ning variatsioonirikas. Samas „Emajõe“ Grünthal nii kõrget hinnangut ei anna ning arvab, et romaanis on vaid mõned kandvamad kohad (Grünthal, Reinans 1961: 302–303).

Tulimullas aga soositi Kangrot ja Tartu-tsükli igati. Ants Orasest saab Tartu-tsükli põhiarvustaja. „Jäälätteid“ peab Oras (1959: 236–238) Kangro varasemast loomingust silmapaistvamaks, tuues välja, et autor on hoidunud oma liigsest kalduvusest romantikale, kuid samas on „Jäälätetes“ diskreetset romantikat rohkem kui autori teistes teostes. „Emajõe“ puhul hindab Oras (1961: 233) Kangro oskust realistlikku ja

irreaalset siduda. „Tartus“ tulevat sama oskus veel kord esile (Oras 1962: 229). Samuti kiidab Juhan Viidang (1969: 148) Tulimulla veergudel Tartu-tsükli, nimetades seda suurteoseks, mis annab ülevaate iseseisvusajal hariduse saanud põlvkonnast, kelle saatust mõjutas suuresti Teine maailmasõda.

1962. aastal määrati romaanile „Tartu“ Henrik Visnapuu nimeline kirjandusauhind ning romaan leidis kajastust New Yorgis ilmuvas ajalehes Novoje Russkoje Slovo (Kruus 2003: 85).

Tartu-tsükli teise triloogia peamisteks arvustajateks jäid Oras ja Grünthal. Oras pidas ka teist triloogiat hästi õnnestunuks ning kirjutas „Keeristule“ retsensiooni lõpus nii: „Tundub võimatuna kahelda, et need Tartu-romaanid on kujunenud üheks me kirjanduse keskseks teoseks“ (Oras 1970: 48). Grünthal jäi aga „Kivisilla“ ning „Musta raamatu“ arvustustes endiselt kriitiliseks, kuid „Keeristule“ retsenseerimisest loobus täiesti. Ka „Keeristuli“ pälvis 1970. aastal Henrik Visnapuu nimelise kirjandusauhinna. (Kruus 2003: 88, 90, 94)

Selgub, et Kangro Tartu-tsükkel on nii temaatiliselt kui ka poeetiliselt äärmiselt mitmekülgne. Tartu-romaanide esimene triloogia paistab silma just poeetiliste kujundite paljususega, kuid teemadering püsib kolme romaani vältel üsna muutumatuna. Sõjaoludest tingituna lisandub teise triloogiasse uusi teemasid. Siinses bakalaureusetöös on vaatluse all Tartu-tsükli esimese triloogia poeetikale iseloomulikud allusioonid.

3. Allusioonide tähendusest ja funktsioonidest Tartu-tsükli kolmes esimeses romaanis

3.1. „Jäälätted“ ja André Gide'i „Valerahategijad“

Kangro on prantsuse kirjanikku André Gide'i nimetanud oma 1920. aastate lõpu 1930. aastate alguse üheks lemmikautoriks (Kangro 1992: 28) ning tunnistanud, et Gide'i „Valerahategijad“ (1925) on teos, mille mõju Tartu-tsükli esimesele romaanile „Jäälätted“ on olnud suurim (Kruus 2003: 75). Mõlema teose tegevustik paigutub ligikaudu samasse ajaperioodi. Kui „Valerahategijates“ on kujutatud teose ilmumise aega ehk 1920. aastaid, siis 1958. aastal ilmunud „Jäälätetes“ on mindud ajas tagasi 1930. aastatesse. Tegevuspaigad aga on küllaltki erinevad: „Valerahategijates“ Pariis ja Saas-Fée kuurortlinn Šveitsis, „Jäälätetes“ aga Tartu.

„Valerahategijaid“ peetakse prantsuse uue romaani eelkäijaks (Scholl 2005: 57) ning on teos sellest, kuidas kirjanik Édouard arutleb romaani „Valerahategijad“ valmimisprotsessi üle. Teose põhitegevuse moodustavad Édouardi ja temaga kokkupuutuvate inimeste elujuhtumised. Édouardis võib eluhoiaku ja vaadete sarnasuse tõttu ära tunda Gide'i enda (Tomasberg 1998: 454). Sarnaselt Kangro Tartu-tsükliga annab Gide vaatlejasilma ühelt tegelaselt teisele. Kirjanik Édouardi peamiseks rolliks on kogu tegevust jälgida ja analüüsida, olles ise paratamatult selles osaline. Sarnane roll on Tartu-tsükli Benno Maranil. Édouard näeb toimuvat vaid piiratult, mis on ehk põhjuseks, miks tegevusse on lisatud ka kõiketeadev jutustaja, kes sündmusi kommenteerib. Tartu-tsükli on selle jutustaja vasteks kursiivjutustaja, kes vahel paistab küll Benno endana, kuid teinekord jälle kaugeneb temast.

„Valerahategijates“ puututakse küll ka otseselt kokku valerahaga, kuid olulisemaid tähendusi saavad valeraha ja valerahategijate mõisted metafoorsena. Näiteks võib valerahana mõista pilti, mida inimene endast luua püüab ning pärisraha on seega tema tegelik pale. Samuti on Gide valerahana näinud pealiskaudset kirjandust. Teos koosneb sarnaste elukäikudega tegelaste ning sündmuste paaridest, millest üks tegelane või sündmus oleks justkui valeraha ja teine pärisraha. Édouardi ideaaliks on kirjutada

romaan ideedest, mitte inimestest. Ta ütleb: „„Ideed... ideed, pean teile tunnistama, huvitavad mind palju rohkem kui inimesed, huvitavad mind rohkem kui miski muu““ (Gide 2006: 140). Seega võiks inimene ise olla pärisraha, kuid idee või kujutus temast valeraha.

Kangro romaan „Jäälätted“ sisaldab ilukirjanduslikku allusiooni Gide'i romaanile „Valerahategijad“. Esimese markerit sisaldava märgi (M+mr) leiab kursiivjutustaja tekstist, mis on kommentaariks stseenile Ko-Ko-Ko-s, kus viis noormeest arutlevad nähtuse enda ning selle abstraheritud mõiste vahekorra üle. Selleks, et erinevaid kujutelmi koguda ning hiljem neid reaalsusega võrrelda, otsustavad nad Asse Jairust jälgima hakata. Selgub aga, et noormehi on omakorda jälginud kursiivjutustaja, kes tõdeb: „Aga küllap vist olin parajas eas, et vaatasin seda kõrvalt väikese sadistliku muigega, hoides silma ees André Gide'i „Valerahategijaid““ (Kangro 1990: 34).

Esimese lokaalse interpretatsiooni (LI) loomiseks romaanist „Jäälätted“ lähtudes annab idee asjaolu, et Kangro on laenanud Gide'i valeraha ja valerahategijate metafoori. Kangro on teinud grupist Tartu meesüliõpilastest valerahategijad ning kujutelmad noormeestele huvitavast ja salapärasest neiust oleks seega valeraha. Autor ei püüagi seda ideed varjata. Kursiivjutustaja leiab: „Valerahategimine oli ühelt poolt ka see tegevus, ainult selle vahega, et niiviisi valmistatud valeraha tuleb kõigile kallim kui vastava suurusega õige raha“ (Kangro 1990: 34).

Kui Tõive Pärdisaak ja Juku Leebram välja jätta, siis mõjutas „valerahatootmine“ tõepoolest asjaosaliste saatusi. Lähtudes esimesest lokaalsest interpretatsioonist ning valeraha metafoorist, mis kannab ideed, et kõigel siin maailmas on vähemalt kaks poolust (LI₁), tekib seda mõttekäiku arendades teine lokaalne interpretatsioon (LI₂), mis koos esimesega moodustavad intertekstuaalse mustri. Villi Oonale lõppes püüe oma teooriat praktikasse rakendada surmaga, kui jääda „Jäälätetes“ esitatud noormehe surma versiooni juurde. Isegi kui peaks kehtima mõni Tartu-tsükli järgmistes romaanides pakutav variant Oona saatuses, siis selge on see, et varsti pärast selle eksperimendi läbiviimist ta Tartust ning lugeja vaateväljast kadus. Assele mõjub enda peal läbiviidud katsest teadasaamine ilmselt viimase tõukena ning selle tagajärjeks on enese uputamine kodukoha järve. Naatan Üirikese ja Asse suhete tulemusena sai noormees suure rahasumma omanikuks, mis võimaldas tal Tartus õppimist jätkata, aga samas tekitas

pikemaks ajaks süümepiinu. Verner Taklajale mõjusid suhted Assega pigem positiivselt. Ta kutsuti Asse pärast tekkinud tüli tagajärjel rapiiriduellile. Seal suutis ta näidata oma osavust ning seetõttu pälvis korporantide seas lugupidamist ja hiljem isegi sõbrunes oma väljakutsujaga.

Kangro ei piirdu „Jäälätetes“ vaid ühekordse viitamisega „Valerahategijatele“. Juba esimese viitega samal leheküljel osutab Kangro mitu korda valerahale ja gide'ilikule valerahategemisele. Sedasama teeb autor ka hilisemas tekstis. Kuna kõik markerid viitavad üsna sarnaselt „Valerahategijatele“, siis siinses uurimuses on ilukirjandusliku allusiooni protsessi aktiveerijana vaadeldud vaid neist esimesena ilmnevat. Samast põhimõttest on lähtunud ka järgmistes alapeatükkides.

Esimeste markeritega sarnane vihje avaldub ka romaani kolmanda osa alguses, mil kursiivjutustaja ütleb: „Kui ma eespool viitasin André Gide'i „Valerahategijatele“, siis oli mul ka oma irooniline kõrvalmõte – vale valerahategemine“ (Kangro 1990: 213). Siin annab autor teada oma kõrvalmõttest „Valerahategijatele“ viitamisest, mis loob võimaluse järgmise intertekstuaalse mustri (a, a₁) tekkimiseks.

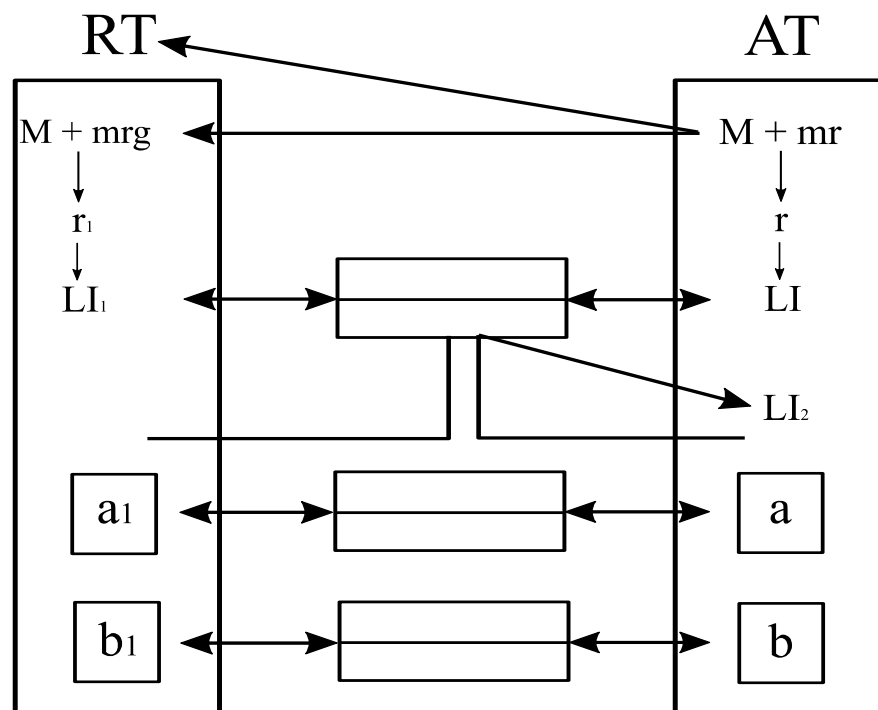
Kui kursiivjutustaja räägib varest valerahategemisest, siis peab ta silmas kirjanduse ja tõelise elu vahekorda puudutavat probleemi. Autori seisukoht on, et: „Kirjandus, ka kõige realistlikum, pole võrdne reaalse eluga“ (Kangro 1990: 6). Samas järgmisel leheküljel väidab kursiivjutustaja järgmist: „Kõik, mis siin raamatus on kirjutatud, sündis Tartus kolmekümnendate aastate teisel poolel ..“ (Kangro 1990: 7). Nende kahe tsitaadi vahel on konflikt, kuid siin ilmnebki autori taotlus ja iroonia. Romaani maailm on juba eos tõelisest maailmast eraldiseisev nähtus, kuna autor on edasi andnud vaid oma subjektiivset seisukohta, ning kõigele lisaks võis ta romaanis esinevad faktid välja mõelda (Kangro 1990: 213). Sellised ideed haakuvad Gide'i „Valerahategijate“ omadega, kuna Édouard teab, et ta suudab sündmusi ja tegelasi kujutada vaid enda vaatenurgast ning ta ei püüagi saavutada neist objektiivset kujutelmast, kuna ta ei pea seda võimalikuks.

Kui „Valerahategijate“ pea igal tegelasel ja sündmusel on „teisik“, siis „Jäälätete“ Verner Taklaja on samuti teatud mõttes kahestunud. Ta kirjutab kahesuguseid kirju: need, mis näitavad teda korraliku ja armastava pojana, saadab ta emale, ning teised, mis paljastavad tema tegeliku elu koos selle kõige moraalityumate seikadega, on mõeldud

tema kujutlustes elavale Ch'le. Tal on ka kahekordne raamatupidamine: esimesed kirjad kuuluvad sümboolselt valgesse raamatusse ning teised punasesse. Verneril oleks ka justkui teisik olemas: tema kaksikvend Martin. Verner tunneb, et Martin elab mingis mõttes tema elu. Samal ajal kui Verner unistab ja naabermaja aknast helesinist purjekat vaatab, elabki Martin sellist elu, nagu Verner ise sooviks. Noormehe kinnisideed elamata unistustest viivad ta Prantsuse võõrleegioni. 1944. aastal kasutab Verner oma leegionäri kogemusi Eesti kaitsmisel lahingutes Punaarmee vastu. Seega olid need unistused osalised Veneri saatuse kujundamisel.

Viimase intertekstuaalse mustri puhul (b, b_1) ei viita miski kindlalt sellele, et Kangro oleks idee Veneri kahesusest just „Valerahategijatest“ saanud, kuid selline muster on siiski osa allusiooni süsteemist tervikuna.

Ilukirjandusliku allusiooni struktuuri romaanis „Jäälätted“ on kujutatud joonisel 3.



Joonis 3. Ilukirjanduslik allusioon romaanis „Jäälätted“

AT	– Bernard Kangro „Jäälätteid“
RT	– André Gide „Valerahategijad“
M+mr	– „Aga küllap vist olin parajas eas, et vaatasin seda kõrvalt väikese sadistliku muigega, hoides silma ees André Gide'i „Valerahategijaid““ (Kangro 1990: 34).
mr	– „... André Gide'i „Valerahategijaid““ (Kangro 1990: 34).
M+mrg	– Gide'i romaani pealkiri „Valerahategijad“
mrg	– Gide'i romaani pealkiri „Valerahategijad“
r	– idee kujutluse suuremast tõelisusest võrreldes nähtuse endaga
r ₁	– idee sellest, et mõte on huvitavam kui inimene ise
LI	– valeraha loomine ehk Asse jälgimine
LI ₁	– valeraha metafoor, mis kannab ideed, et kõigel siin maailmas on mitu poolt
LI ₂	– „valerahategimine“ mõjutas paljude saatusi
a, a ₁	– valerahategimine kui romaani kirjutamine
b, b ₁	– Verner'i kahestunud olemine

Vihje romaanile „Valerahategijad“ on metafoorne ilukirjanduslik allusioon. Vaatluse all on „Valerahategijatest“ tuttavad ideed, mida on ajas ja ruumis liigutatud ehk viidud 1920. aastate Prantsusmaalt ja Šveitsist 1930. aastate Eestisse. Samu ideid ja probleeme saavad veidi teise nurga alt lahendada 1930. aastate Tartus õppinud noored.

Lähtudes Göran Hermeréni käsitlest, on analüüsitud allusiooni puhul tegemist tugeva vihjega teosele „Valerahategijad“. Kuna allusioon on „Jäälätetes“ mitmekordselt markeeritud ning vihje olemust on isegi kommenteeritud, siis oli allusiooni kasutamine kahtlemata autori selge kavatsus.

„Jäälätteid“ on võimalik mõista ka ilma Gide'i „Valerahategijaid“ tundmata, kuna ilma viidetetagi „Valerahategijatele“ ilmneb, missuguseid ideid romaani tegelased ja seega ehk ka Kangro omaks peavad. Siiski eeldab autor, et lugeja teab romaani „Valerahategijad“ ja on seda ka lugenud ning ehitab oma tõlgenduse sellele teadmisele toetudes üles.

3.2. „Emajõgi“ ja Johann Wolfgang von Goethe „Faust“

Johann Wolfgang von Goethe värsstragöödia „Faust“ (esimene osa 1808, teine osa 1833) on Tartu-romaanides üks enim kasutatud alustekste. Vihjeid teosele leiab igast Tartu-tsükli osast. Kangro ei ole „Fausti“ pidanud oma lemmikteoste hulka kuuluvaks, vaid pigem selliseks teoseks, mida on kunagi ammu lugenud ja mis on hästi meelde jäänud (Kangro 1983: 262).

Siinses bakalaureusetöös vaadeldakse viiteid „Faustile“ romaanis „Emajõgi“, sest seal liitub tegelastega Justus Pernambuk, kes toob kaasa palju „Faustile“ iseloomulikke. Samuti on „Faust“ „Emajõge“ mõjutanud ehk rohkem kui mõni teine kirjandusteos. Vihjatud on peamiselt „Fausti“ esimesele ehk sellele osale, mille kaudu mõistetakse faustlikkust ja mida „Faustist“ rääkides tavaliselt silmas peetakse (Oras 1955: 172).

Kangro on tuginenud 1955. aastal Lundis Eesti Kirjanike Kooperatiivis välja antud Ants Orase tõlgitud „Fausti“ versioonile. Selle tõlke alustekstina kasutamise tunneb ära Tartu-tsükli esinevate „Faustist“ pärit tsitaatide järgi. Seega 1930. aastate teise poole Eestis, kus Tartu-tsükli põhisündmustik toimub, ei olnud sellist tõlget veel olemas. Kasutusel oli Anton Jürgensteini eestikeelne tõlge. Kuna aga Kangro Tartu-tsükli on tegelastel võime ajas edasi ja tagasi liikuda, sattudes vahel hilisemassegi aega kui 1955. aastasse, siis sobib tulevikust laenatud „Fausti“ tõlge Tartu-tsükli ajaloomärgiga hästi (Oras 1961: 233).

Esimene selge viide „Faustile“ ilmneb „Emajões“ siis, kui Villi Oona on Kivisillal, võimalik, et sooviga Emajõkke hüpata, ja Justus Pernambuk teda kõnetab. Oonale tundub esmapilgul, et tegemist on tema ladina keele õppejõuga. Markerit sisaldav märk (M+mr) viitab Mephistophelese tegelaskujule: „Esimesel hetkel nägigi ta enda ees vana Seeberg-Elverfeldti mefistonaeratust“ (Kangro 1991: 12).

Markeri „mefistonaeratus“ abil tekib esimene lokaalne interpretatsioon (LI). Pernambuk oleks justkui Mephisto teisenenud ja 1930. aastate lõpu Tartusse sattunud kuju. Lisaks mefistonaeratuks on Pernambukil ka tume habe ja must peenikese hõbevõruga jalutuskepp, mis võimendab tema mefistolikkust veelgi. Goethe on Mephistot kujutanud tegelikult küll palju hirmuäratavamalt kui Kangro Pernambukki: „Määrane tont mulle kambrisse toodi – / jõehobu kujuliseks õuduseks loodi? / Silmad,

näe, põlevad, kihv on tal kohutav“ (Goethe 1955: 48). Samal ajal aga on kavala naeratuse, tumeda habeme ja peene jalutuskepiga vanem mees kirjanduses ja filmikunstis levinud stereotüüpne kujutus saatanast, Mephistost või mõnest tema variandist. Lisaks on Kangro Pernambuk leebem ja omakasupüüdmatum tegelane kui Goethe Mephisto. Pernambukil on komme tulla Tartu-tsükli tegelasi kaitsma, kui nad seisavad surmaga silmitsi. Samuti ei ilmne Pernambuki kui oletatava saatana kaudu kuidagi seda, et põrgu oleks olemas. Eelkõige on Pernambuki tegelaskuju abiks, et väljendada Tartu-tsüklile iseloomulikke mõtteid elu igavesest ringlemisest ja surma tinglikkusest. Juba lahkunud tegelased elavad kuskil edasi, kuid selleks kohaks ei paista olevat põrgu. Seega Pernambukki on kujutatud justkui leebemat varianti saatanast.

Kui vaadelda Pernambukki Mephistona, siis järgmiseks loogiliseks sammuks on otsida tema kõrvale Fausti. Kõige faustilikumaks tegelaseks saab pidada Villi Oonat (LI₂). On ju tema pidevalt uute tõdede järele janunev ja teistest veidi erinev ning eraklikki filosoof. Oona arusaam tõest on aga erinevalt Faustist mingis mõttes juba välja kujunenud. See põhineb arusaamal inimese ja maailma pidevast muutlikkusest, mis on ühtlasi kogu Tartu-tsüklit iseloomustav filosoofiline mõte. Oona ütleb Pernambukile: „Mis on üldse tõde või vale, kui kõik niikuinii muutub? See, mis nüüdsama on tõena käibel, on järgmisel silmapilgul tühine“ (Kangro 1991: 22).

Kangro viitab „Faustile“ romaani jooksul läbivalt, mis seob kahte teksti veelgi tugevamalt. Kursiivjutustaja isegi nimetab seost Oona ja Fausti vahel, kuid jätab kangrolikult otsad lahti ning annab lugejale võimaluse kasutada tõlgendamisel oma kujutlusvõimet: „Villi Oona, kelle armuline saatust oli päästnud surmast, polnud kellegi Faust, kuigi ta oleks võinud mõnes mõttes seda olla. Või ta oli siiski, ainult me keegi ei märganud seda? Kas ta vahest ei hüüdnud sel ööl: „Siit välja!“ Kutsub avar maa!“¹ Aga nii või teisiti – parem jätame selle küsimuse lahendamata. Jätame viimase sõna sellele, kellel on lusti kujutlustega mängida“ (Kangro 1991: 25).

Goethe on Fausti kujutanud küll ennekõike meeldiva tegelasena, kuid andnud talle ka pahelisi omadusi, mis näitavad ennekõike tegelase inimlikkust. Esilekerkivamateks joonteks on tema intelligentsus, teadmistejanu ja soov leida tõde, mille abil isiklikku õnne saavutada. Oonas on siiski omajagu Fausti, kuid arvestades tema ebameeldivana

¹ Tegemist on tsitaadiga „Faustist“ (vt Goethe 1955: 20).

tunduvat iseloomu ning kas või külma ja „eksperimentaalset“ lähenemist Assele, siis ehk on temas ka veidi Mephistot. Kui Pernambuk on Mephisto veidi leebem kuju, siis Oona võiks olla Fausti julmem teisend.

Paralleele Fausti ja Mephisto ning Oona ja Pernambuki vahel leidub veelgi. „Emajõe“ esimese peatüki lõpp ja teine peatükk, kus Pernambuk ja Oona otsustavad Tartu erinevaid lokaale külastama minna, meenutab „Fausti“ stseeni „Auerbachi keldris Leipzgis“, kus Mephisto viib Fausti tudengite lõbusasse joomaseltskonda. Hiljem liitub Pernambuki ja Oonaga ka Benno Maran. Kaklus Vanemuises, millest lõpuks ei selgugi, kas see oli Pernambuk või hoopis Benno, kes inimestele armutult kepihoope jagas, meenutab juba nimetatud stseeni „Faustist“, mis samuti kaklusega lõppes. Pärast kaklust läksid Pernambuk, Oona ja Benno Sinimandriasse, kus tekkis vaidlus veinisordi valimisel, milles tunneb ära jälle sama stseeni „Faustist“. Ka Pernambukil on sarnaselt Mephistoga võime ajas ja ruumis vabalt liikuda, sest just tema juuresolekul, pärast Sinimandriasse minekut, liiguksid tegelased justkui ajas edasi. Ka ruum muutub. Tartu asemel satutakse Stockholmi ja Pariisi lähistele.

Ühes lokaalis olles märkab Benno, et Oona on kuhugi kadunud. Sel hetkel vahetaks Benno Oona justkui välja ja asuks ise Fausti rolli (a , a_1). On ju Benno just see, kelle Pernambuk ajas rändama viib. Samuti pole Oona ainus, kellel on suur teadmistejanu. Ka Benno on sügavalt intellektuaalsete huvidega ning mingis mõttes samuti tõde otsimas. Romaanis „Emajõgi“ on ta Alma Materi jaoks kirjutamas järke artiklile intellektualismi kriisist, mida ta viimaks siiski ei lõpeta, kuna ei leia esitatud küsimustele lõplikke vastuseid. Kohati meenutab Benno isegi rohkem Fausti kui Oona. On ju Benno üsna sümpaatne tegelane oma inimlike pahedega.

Tegelikult on ka teistes Tartu-tsükli tegelastes, iseäranis peategelastes Naatan Üirikeses, Tõive Pärdisaagus, Juku Leebramis ja Verner Taklajas, pisut Fausti, kuna nad on Tartusse tulnud sooviga omandada uusi teadmisi ning Tartu vaimust osa saada. Hertsi Taklajal, kes on oluline tegelane romaanis „Tartu“, on samuti Pernambukiga eriline suhe. Seetõttu oleks tema kui Tartu-tsükli naissoost Faust. Igatahes sobib Pernambuk kui Goethe „Faustist“ pärit Mephisto teisenenud kuju hästi Tartusse, üliõpilaslinna, kus paljud on teadmiste ja miks mitte ka igavese tõe otsingutel. Kahe teksti omavahelisel sidumisel on oluline seegi, et romaanis „Emajõgi“ toimub kogu

tegevus vahetult pärast volbrit, mis on nii Goethel kui ka üldises rahvapärimuses nõidade ja muude kurjade jõudude liikumiseks sobiv aeg. Volber on aga ka teadmisjanuste üliõpilaste seas suur püha, seega on Pernambuki Tartu-lembus ja iga aasta 1. mail Tartusse saabumine igati seletatav.

Ants Oras on näinud Pernambuki ülesandena tuua Tartu-tsükli tegevustikku „midagi kahepaikset, kaheldavat, kõiki võimalusi avavat“ (Oras 1961: 232). Kangro ise on aga leidnud, et kõigis Tartu-tsükli tegelastes peitub osake Pernambukile omast, mis on ka põhjus, miks autor on Pernambukki pidanud Tartu-tsükli tõeliseks peategelaseks (Kangro, Ristikivi 2006: 46). Kui kõigis Tartu-tsükli tegelastes on pisut Pernambukki siis ehk on neis kõigis seeläbi ka pisut saatanat (b, b₁).

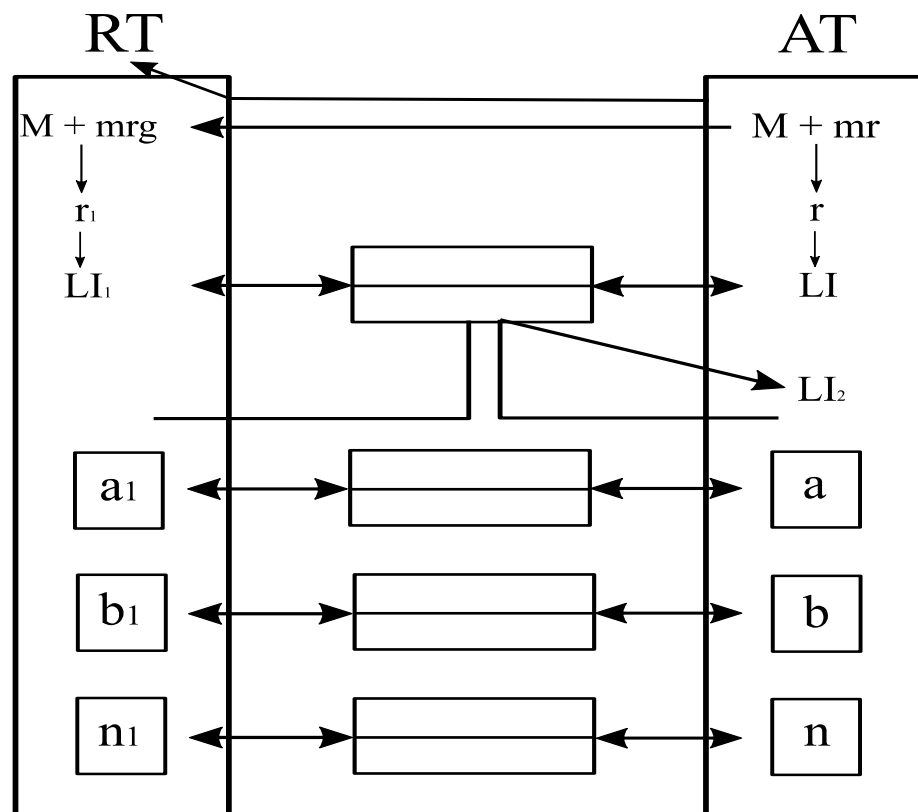
Tartu-tsükli jooksul on läbivalt tähenduslik roll Oona hundikoeral Neerol. Esmakordselt kohtub lugeja temaga juba „Jäälätete“ esimestel lehekülgedel, mil Neero katkestab Samuel Särmi loengu. Romaanis „Emajõgi“ saab Neero sümbol Goethe „Faustile“ tuginedes lisatähendusi (c, c₁). Mephisto ilmus Fausti ette esmalt musta puudlina. Võis ju ka Pernambuk olla juba varem koos Oona kui Tartu Faustiga, aga seda suure hundikoera kujul. Inimkujul liitub Pernambuk tegelastega vahetult pärast seda, kui Oona on Neero lasknud kojamehel maha matta. Kuna Mephisto paistab olevat teisenenud Pernambukiks, siis miks ei võiks mustast puudlist olla saanud hundikoer? Pernambuk näib musta puudlit aga siiski taga igatsevat: „Hundikoera asemel puudel, ilmtingimata puudel. Puudel peab olema“ (Kangro 1991: 114).

Neero saab „Emajões“ teispoolse ja elu lõputu ringluse sümboli tähenduse, mida ta jääb kandma kogu hilisema Tartu-tsükli jooksul. Ühelt poolt viitab koera päritolule teispoolsest tema seos „Faustiga“. Samuti on Neero tegelane, kes tõuseb surnust üles. Tema surnust ülestõusmine tundub reaalsem kui näiteks Asse või Oona puhul, sest paljud on täiesti kindlad, et näevad koera elusana, sealhulgas Maran ja kaine mõistusega endine kohu-uuriija C. H. Malm. Ka vanakreeka mütoloogias on kolmepealine koer Kerberos põrgu valvur. Kuna Kangro on Emajõge Tartu-tsükliis korduvalt võrrelnud surmajõe Styxiga, siis võiks Neero olla lisaks Pernambuki teisenenud kujule ka variant Kerberosest. Samuti on Neero elu lõputu ringluse sümbol, mis on osalt „Faustist“ laenatud. Lisaks sellele, et Neero sureb ja uuesti ellu ärkab, ei kao ta lugeja silmist ka Tartu-tsükli teises triloogias, kus ta Patarei vanglas elab ning täidab ehk sealgi

teispoolse valvuri kohustusi. Elu ringlemisele viitab sümbolsest see, et Neero armastab, nagu armastas must puudel „Faustiski“, teha aina vähenevaid ringe ümber inimeste. Nii on Neerolgi osa andmaks edasi Kangro ideed surma indefiniitsusest.

Kuigi siinses analüüsis käsitletakse allusioone „Faustile“ vaid romaanis „Emajõgi“, siis põhiliselt Justus Pernambuki tegelaskuju kaudu leidub viiteid Goethe värstragöödiale ka Tartu-tsükli järgmistes osades. Romaanis „Tartu“ on suurim seos Pernambukiga Hertsi Taklajal. Hertsi kohtub juba Tallinn-Tartu rongis Pernambukiga ja saab temalt kingiks punase roosi, millega oma sõrme vigastab, nii et sellest hakkab verd jooksuma. Seega annaks Hertsi Pernambukile justkui tähenduslikud kolm tilka verd, mistõttu Pernambuk neiu ka edaspidi saatma jääb. Romaani „Kivisild“ alguses tunneb kursiiivjutustaja Pernambuki lähedalolu. Ta vabandab Pernambuki ees, et teda pole romaani tegelaste hulgas, kuid samas nendib, et tegelikult oli Pernambuk saatuslikel aastatel 1939–1944 kogu aeg nähtamatult Tartu-tsükli tegelaste juures. Ka romaani „Must raamat“ tegevusse Pernambuk vähemalt inimkujul ei sekku. Ta ilmub välja alles „Keeristule“ epiloogis, olles kehastunud rikkaks laevareederiks Maik Michaeliseks.

Ilukirjandusliku allusiooni struktuuri romaanis „Emajõgi“ on kujutatud joonisel 4.



Joonis 4. Ilukirjanduslik allusioon romaanis „Emajõgi“

AT	– Bernard Kangro „Emajõgi“
RT	– Johann Wolfgang von Goethe „Fausti“ esimene osa
M+mr	– „Esimesel hetkel nägigi ta enda ees vana Seeberg-Elverfeldi mefistonaeratust“ (Kangro 1991: 12).
mr	– „... mefistonaeratust.“ (Kangro 1991: 12).
M+mrg	– Goethe tegelane Mephistopheles
mrg	– Goethe tegelane Mephistopheles
r	– Justus Pernambuki salakaval naeratus
r ₁	– Mephistophelese salakaval olek
LI	– Justus Pernambuk on Mephisto üks kuju, kes on sattunud 1930. aastate Tartusse
LI ₁	– Mephisto kui salakaval saatan

LI ₂	– Oona kui Faust
a, a ₁	– teistes tegelastes on samuti Faustile iseloomulikku
b, b ₁	– teistes tegelastes on samuti Pernambukile iseloomulikku
c, c ₁	– Neero kui teispoolsuse ja elu lõputu ringluse sümbol, esineb sarnasusi musta puudliga „Faustist“

Vihje Goethe „Faustile“ romaanis „Emajõgi“ on metafoorne ilukirjanduslik allusioon. Kasutatud on Mephistophelese ja Fausti tegelaskujusid, kellega sarnased tegelased on toodud 1930. aastate teise poole Tartusse. Tegemist võiks olla metonüümilise allusiooniga ehk „Fausti“ jätkuga, kui saaks kindlalt väita, et Goethe Mephistopheles elab Pernambukina edasi ning tegutseb nüüd Tartus. Kuna aga kaks tegelast on teineteisest piisavalt erinevad, Kangro teisendus on olnud üsna suur, siis ei saa väita, et „Emajõgi“ jätkaks „Fausti“. Lisaks on „Fausti“ lugu niivõrd terviklik, et selle jätkamine oleks keeruline ülesanne.

Emajões leiduv allusioon „Faustile“ on Göran Hermeréni käsitlese järgi tugev vihje, nagu seda oli ka vihje „Valerahategijatele“ „Jäälätetes“. „Emajões“ esineb tsitaate „Faustist“. Samuti nimetatakse mitmel korral Mephisto ja Fausti nimesid, kui osutatakse nendega sarnanevatele tegelastele. Ka kursiivjutustaja arutleb võimalike seoste üle „Faustiga“. Seega on Goethe teosele viitamine olnud Kangro selge kavatsus.

Kuigi romaani saab lugeda ka näiteks lähtuvalt seostest „Jäälätetega“ või lihtsalt kirjeldusena Tartu elust ja inimestest 1930. aastate lõpus, siis „Fausti“ tundmine aitab lugejal „Emajõe“ tõlgendada ja romaanile lisamõõtmeid anda. „Fausti“ viidetest aru saamata võib jääda tabamata Pernambuki saatanlik olemus ning tema roll tegelaste saatuste mõjutamisel.

3.3. „Tartu“ ja Henrik Ibseni „Kui me, surnud, ärkame“

Romaani „Tartu“ üks olulisem alustekst, nagu „Emajõgi“ puhul, on Goethe „Faust“. Allusioonide analüüsimise seisukohalt aga ei pakuks „Fausti“ lähem vaatlemine „Tartu“ referenttekstina juurde kuigi palju sellist, mida „Emajõe“ analüüsis juba ei ilmnenu. Seetõttu on Tartu-tsükli kolmandas romaanis „Emajõgi“ vaadeldud allusioone Henrik

Ibseni dramaatilisele epiloogile „Kui me, surnud, ärkame“ (1899), mis on „Faustiga“ vahest ehk sama oluline alliktekst.

Aastatel 1943–1944, mil Kangro Vanemuise teatris dramaturgina töötas, oli tal võimalus teatri- ja näidendite maailmaga lähemalt tutvuda. Seega on arusaadav, et oma loomingus on autor saanud inspiratsiooni muuhulgas draamatekstidest. Ibsen on draamakirjanduse suurkuju, kes oli tähelepanu keskpunktis nii Kangro kirjanikuks kujunemise aastatel, tema dramaturgina töötamise ajal, aga ka siis, kui valmis Tartu-tsükel. Ibseni ideed paistavad olevat ajatud, sest tema draamasid lavastatakse tänapäevalgi.

„Kui me, surnud, ärkame“ oli Ibseni viimane näidend. Dramaatilise epiloogi peategelaseks on kujurist professor Rubek, kes on oma naise Majaga pärast eemalviibitud aega naasnud Norrasse. Merekuurordis viibides kohtub Rubek oma endist modelli Irene'i, kelle kunstnik pärast oma suurteose „Ülestõusmise päev“ valmimist aastaid tagasi hülgas. Kogu lahusoldud aja on Rubek ja Irene end surnuks pidanud, kuid taaskohtudes ärkavad nad mõlemad enda sõnul uuesti ellu. Rubek ütleb: „Kõik tuleb üksnes sellest, et minus on nüüd jälle pööre toimunud .. ma olen oma tõelisele elule ärganud“ (Ibsen 1981: 449). Irene võrdleb hingelist surma unega: „Magasin ju seal all pikka, sügavat und, mis oli täis unenägusid“ (Ibsen 1981: 452). Ibsen on selles näidendis mõtisklenud kunstile toodud ohvritest ning meeste ja naiste suhetest. Kujur Rubek on ohverdanud kunsti nimel oma eluõnne, loobunud Irene'ist. Rubekis võib ära tunda Ibseni enda, kes samuti pärast aastatepikkust eemalolemist, norralaste jaoks surnud olemist, oma kodumaale naasis, ning samuti oma elu jooksul jäägitult kunsti loomisele pühendus (Hubel 1926: 130).

Ibseni draama „Kui me, surnud, ärkame“ ja romaan „Tartu“ seotakse esmalt nii, et romaani tegelased Hertsi Taklaja, Benno Maran ja Naatan Üirike käivad Vanemuises näidendi esietendust vaatamas. Siinkohal on Kangro ajast ette rutanud ja Ibseni näidendi romaanis „Tartu“ 1937. aastal Vanemuise lavale toonud, kuigi tegelikult lavastati „Kui me, surnud, ärkame“ Eestis esmakordselt alles 1976. aastal ning näidendi tõlge ilmus eestikeelsena aastal 1981 (Alas 1981: 491). Seega luges Kangro Ibsenit mõnes võõrkeeles ja sobitas näidendi oma 1930. aastate lõpu Tartust jutustavasse romaan. See võtte ei tundu liialt kunstlik, sest mitmeid teisi Ibseni näidendeid mängiti Eesti teatrites

enne Teist maailmasõda ning sama hästi oleks võinud „Kui me, surnud, ärkame“ olla Vanemuise repertuaaris.

Allusiooni käivitava markerit sisaldava märgi (M+mr) leiab Benno sisekõnest: „Istun midagi mõtlemata kirjutuslaua juurde, tõukan seal lodus olevad lehed koomale, võtan kirjutusbloki ette ja alustan retsensiooni Ibseni näidendile „Kui me surnud ärkame““ (Kangro 1996: 92). Kuigi juba varasemast on teada, et käidi Vanemuises Ibseni näidendi esietendust vaatamas, siis ei nimetata selle pealkirja. Seega aktiveerib allusiooni ülaltoodud tsitaat. Nii Benno kui ka Hertsi on näidendit juba pisut arutanud, kuid Ibseni loomingut põhjalikult tundmata ei ole võimalik kindlalt aru saada, missuguse teosega on tegu.

Esimene lokaalne interpretatsioon (LI) tekib seoses Benno suhetega Hertsi ja Näkiga. Benno tõdeb ise: „Kummaline, kui pime ma olin tänini, kuni selle ajani, mil Ibsen ja Hertsi mu silmad avasid“ (Kangro 1996: 86). Ka näidend „Kui me, surnud, ärkame“ käsitleb professor Rubeki suhteid kahe naisega. Teostes esinevad suhtekolmnurgad on mõneti sarnased. Rubeki jaoks on tema abikaasa Maja peamiselt vaid kaaslane, kuid sügavamaid tundeid tal naise vastu ei ole. Rubek teab, et Maja ei suuda teda kui kunstnikku iialgi lõpuni mõista. Samas aga pööras mees Irene'ile, kes oleks Rubekist aru saanud ja teda tõeliselt armastanud, aastaid tagasi selja, et pühenduda loomingule. Benno jõuab tänu Ibsenile arusaamisele, et Hertsi on see, kes teda tegelikult suudaks mõista ja armastada. See sunnib Bennot lõpetama oma suhted Näkiga, sest ta saab aru, et on neiuga siiani vaid mänginud. Ta ei pea enda ja Näki vahelist suhet sõpruseks, sest sõprus mehe ja naise vahel ei ole tema meelest üldse võimalik. Samuti tajub Benno, et kui tema ja Näki suhe edasi kestaks, järgmisele tasandile jõuaks, siis ei suudaks Näkk ikkagi Bennot mõista nii, nagu suudab seda Hertsi.

Teine lokaalne interpretatsioon (LI₂) kujuneb lähtuvalt seostest mõlemas teoses esinevate suhtekolmnurkade vahel (LI, LI₁). Sarnaselt professor Rubekiga ei suutnud Benno pühenduda inimesele, kes teda tõeliselt mõistis. Benno küll ei olnud vaid oma loomingule keskendunud kunstnik, kuid sellegipoolest ei suutnud ta Hertsi tunnete vastu vastata nii, nagu neiu oleks soovinud. Pärast etendust Vanemuises tõi Benno Hertsi juurde mittemineku ettekäändeks siiski samuti töö, oma looming: „Mis ma oleksin pidanud muud Hertsi ütlema kui seda, et pean veel täna õhtul esietendusest

retsensiooni valmis kirjutama ja varahommikuse rongiga Tallinna saatma?“ (Kangro 1996: 86). Ka hiljem oli Benno dramaturgi ametiga Vanemuises niivõrd hõivatud, et ei leidnud aega ei Hertsi ega oma teiste tuttavatega nii tihedaks suhtlemiseks nagu varem. Peamiselt aga vaevas Bennot ebakindlus. Nii nagu ta kahtles kõiges muus, kahtles ta ka tõelise armastuse võimalikkuses, mis on omakorda Fausti tegelaskujule iseloomulik.

Romaani „Tartu“ kolmandas osas külastab Benno paljude aastate järel Tartut. See oleks justkui Benno surnust ülestõusmine (a, a_1), mistõttu tekivad seosed romaanis juba varem viidatud näidendile „Kui me, surnud, ärkame“. Esialgu võib lugejale selle peatüki põhjal jääda mulje, et Benno on parkümmend aastat paguluses viibinud ja piiride veidi vabamaks muutudes oma kodumaad külastama tulnud. Selline idee sobib Ibseni dramaatilise epiloogiga, sest ka tema oli Norrast lahkunud ja hiljem sinna naasnud. Kuna aga varasemast võis aru saada, et Benno hukkus 1945. aastal Berliini pommitamisel, siis võib näida arusaamatu, kuidas ta parkümmend aastat hiljem elus ja terve on. Lisaks sellele kinnitab Benno teistele, et suri Berliinis ning on nüüd üheks päevaks surnust üles tõusnud. Esialgu võib see tunduda naljana, kuid aja edasi minnes muutub versioon Benno tulekust teispoolsusest aina tõenäolisemaks. Romaani viimastel lehekülgedel astub Benno koos Justus Pernambukiga paati ja asub sõitma üle Styxi, millel olevat vaid üks kallas. Seega ongi Benno üheks päevaks otseses tähenduses surnust ärkanud.

Benno Tartus viibimise päeval peab meest ühel hetkel surnuks ka Näki ja Tõive Pärdisaagu või ehk siiski Näki ja Benno tütar Hele-Mall. Neiu arvab, et Benno on tema tegelik isa. Bennole tuleb aga selline võimalus uudisena, mistõttu ta eitab seda. Selle peale Hele-Mall solvub ning väidab, et tema isa on surnud. Seda käitumist võib pidada noore neiu tujutsemiseks. Eeldusel aga, et Benno tõepoolest oli Hele-Malle isa, võis neil ise seda teadmata siiski õigus olla. Benno oli tõesti kunagi Berliinis surnud ja nüüd üheks päevaks teispoolsusest Tartut külastama tulnud.

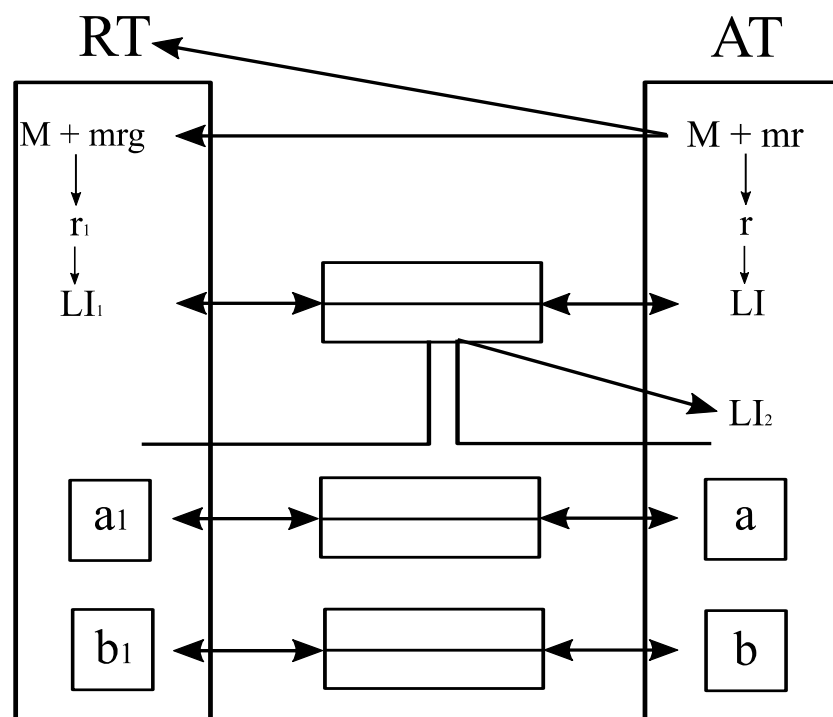
Kor raks paistavad surnust üles tõusvat ka Benno vanad tuttavad kirjandusringkonnast. Endises Ko-Ko-Ko-s istudes näeb ta Paul Sammetit, Viilep Mekki, August Septembrit, Joel Kauri ja Max Simonlatserit kaasaegse ühiskonna probleemide üle tuliselt vaidlemas. Selgub aga, et osad neist on surnud, teisi ei ole enam ammu Tartus. Bennole viirastuvad Tartut ja tuttavaid kohti külastades pildid olnust,

kuid siiski jõuab ta arusaamisele, et möödunud ajad ei tule samasugusena enam kunagi tagasi.

Samuti kohtub Benno 1960. aastate Tartus selliseid inimesi, kes on ühel või teisel põhjusel seesmiselt surnud (b , b_1). Üks neist inimestest on kunagine särav naisluuletaja Sirje Järvis, kelle prototüübiks on Betti Alver (Hollo 2014b: 820). Järvis on möödunud aastatega tohutult vanemaks jäänud ning ta näos on nüüd põletushaav. Samuti ei kirjuta ta enam luuletusi, sest ta tunneb, et keegi ei vaja neid enam ning ehk neid ei avaldatakski. Benno tahab, et Järvis „ärkaks surnuist“, kuid naine ei usu, et sellises ühiskonnas oleks see võimalik: „„Ärka. Kas sa tead ka, mis tähendab vanglas ärgata? Ei, sa ei tea sellest midagi. Vanglas ärgata tähendab ainult uut vanglapäeva, muud mitte midagi. Ja uut piina. Ja uus päev on endisest hullem, olen seda palju kordi kogenud““ (Kangro 1996: 231). Järvis sümboliseerib nõukogude ühiskonnas resigneerunud inimest, kellel puuduvad isiklikud ambitsioonid ja tulevikulootused. Lisaks sellele esindab Järvis kodumaale jäänud ja sisepagulusse läinud kirjanikke. Selle, kas Järvis oli 1960. aastatel tegelikult elus või surnud, jätab Kangro lahtiseks. Järvis lahkub kohvikust enne Bennot ning kaob seejärel jäljetult. Seega ei olekski nagu vahet, kas inimene on oma tõelisi mõtteid väljendamata hingeliselt surnud, või ei ole teda tõepoolest enam elavate seas.

Teine tegelane, keda nõukogude ajal mitmes mõttes hingeliselt surnuks võib pidada, on Naatan Üirike. Patriootlikust eesti üliõpilasest on pärast Teist maailmasõda saanud ajalooteaduste kandidaat, kes on nõukogude ajal juba kaks korda ajalugu vastavalt valitsevatele poliitilistele oludele ümber kirjutanud. Oma vanade seisukohtade hülgamist ja uute omaksvõtmist võib samuti pidada sisemiseks surmaks. Seda paistab ka Naatan ise tunnistavat, kui Benno väidab, et on alates 1945. aastast surnud: „„Seda oleme meiegi siin – teatud mõttes““ (Kangro 1996: 246). Samuti tunneb Naatan, et ta on samadel põhjustel oma vanadele tuttavatele justkui surnud.

Ilukirjandusliku allusiooni struktuuri romaanis „Tartu“ on kujutatud joonisel 5.



Joonis 5. Ilukirjanduslik allusioon romaanis „Tartu“

AT	– Bernard Kangro „Tartu“
RT	– Henrik Ibseni „Kui me, surnud, ärkame“
M+mr	– „Istun midagi mõtlemata kirjutuslaua juurde, tõukan seal lodus olevad lehed koomale, võtan kirjutusbloki ette ja alustan retsensiooni Ibseni näidendile „Kui me surnud ärkame““ (Kangro 1996: 92).
mr	– „...Ibseni näidendile „Kui me surnud ärkame““ (Kangro 1996: 92).
M+mrg	– Ibseni näidendi pealkiri „Kui me, surnud, ärkame“
mrg	– Ibseni näidendi pealkiri „Kui me, surnud, ärkame“
R	– suhtekolmnurk Näkk–Benno–Herts
r ₁	– suhtekolmnurk Maja–Rubek–Irene
LI	– Benno jõuab arusaamisele, et Herts on neiu, kes suudab teda tõeliselt mõista, mis ajendab lõpetama suhted Näkiga

- LI₁ – Rubek saab aru, et Irene on naine, kes oleks suutnud teda kui kunstnikku mõista, kuid ta lasi oma eluõnne palju aastaid tagasi käest
- LI₂ – Benno on inimene, kes kahtleb pidevalt ning ei suuda seetõttu tõeliselt õnnelik olla
- a, a₁ – Benno kui surnust ülestõusnu ja Ibseni näidendi „Kui me, surnud, ärkame“ tegelased kui surnust ülestõusnud
- b, b₁ – nõukogude ühiskonna liikmed kui hingeliselt surnud inimesed ja Ibseni näidendi „Kui me, surnud, ärkame“ tegelased kui varem justkui surnud olnud inimesed

Vihje Ibseni dramaatilisele epiloogile „Kui me, surnud, ärkame“ on metafoorne allusioon. Kangro on laenanud Ibseni näidendi peamisi ideid meeste ja naiste vahelistest suhetest ning hingelisest surmast. Autor on neid teisendanud ja seejärel sobitanud romaani „Tartu“ konteksti.

Analüüsitud allusiooni võib nagu eelmisedki liigitada Göran Hermeréni käsitluse järgi tugevaks vihjeks. Näidendi „Kui me, surnud, ärkame“ puhul autor ei arutle küll näiteks kursiivjutustaja abil näidendi ja romaani seoseid, nagu ta tegi seda kahe eelmises alapeatükis käsitletud referenttekstiga, kuid siiski on näidendi üsna kõnekale pealkirjale tekstis mitu korda viidatud. Kolmest analüüsitust on see vihje kõige nõrgem, kuid liigitub siiski tugevaks allusiooniks.

Lugejal on võimalik romaani „Tartu“ tervikideest aru saada ilma Ibseni näidendit „Kui me, surnud, ärkame“ tundmata. Samas on aga näidendiga kursis oleval lugejal võimalik romaani näidendile toetudes tunduvalt laiemalt tõlgendada.

Kokkuvõte

Bakalaureusetöös uuritakse Bernard Kangro Tartu-tsükli esinevaid allusioone André Gide'i romaanile „Valerahategijad“, Johann Wolfgang von Goethe värstragöödiale „Faust“ ning Henrik Ibseni dramaatilisele epiloogile „Kui me, surnud, ärkame“. Valitud on alliktekstid, mis on hinnanguliselt Tartu-tsükli kolme esimest romaani kõige rohkem mõjutanud. Iga Tartu-tsükli teost ja vihjet selles sisalduvale referenttekstile analüüsitakse eraldi, lähtudes Iisraeli kirjandusteadlase Ziva Ben-Porat' seisukohtadest ilukirjandusliku allusiooni aktiveerumise protsessi ning ilukirjandusliku allusiooni struktuuri kohta.

Vihjet märkivad markerid on Kangro Tartu-tsükli esimese triloogia romaanides esitatud varjamata kujul. Romaanis „Jäälätet“ on kursiivjutustaja korduvalt viidanud ideelisele seosele „Valerahategijatega“. „Emajões“ nimetatakse paralleelide loomiseks Goethe „Faustiga“ värstragöödia peategelaste Mephistophelese ja Fausti nimesid. Romaani „Tartu“ tegelased külastavad Ibseni näidendi „Kui me, surnud, ärkame“ esietendust Vanemuise teatris. Seega ei ole Kangro püüdnud kaudselt või varjatult neile ilukirjandusteostele vihjata. Allusiooni mängulisus ei peitu Tartu-tsükli esimese triloogia puhul mitte vihjamise varjatuses, vaid varjatud seostes, mida kaht ilukirjanduslikku teksti ühendades luua saab.

Kuna Tartu-tsükli tekstides on allusiooni protsessi käivitavateks markeriteks referenttekstide pealkirjad või peategelased, mitte tekstikatkendid, siis kõigis alustekstides on märgitav element (mrg) ja märgitavat elementi sisaldav märk (M+mrg) samased. Seega on viited üldised ja viidatakse referenttekstidele tervikuna.

Gide'ilt laenatud valeraha metafoori abil annab Kangro edasi „Jäälätete“ ühte olulisemat ideed: vaimus sündinud kujutlus millestki on indiviidi jaoks reaalsem kui objekt ise. Seesama Arthur Schopenhauerilt laenatud idee on ka „Valerahategijates“ kesksel kohal. Sellest filosoofiast lähtuvalt käivitub „Jäälätete“ ja ühtlasi kogu Tartu-tsükli tegevustik. Viis meesüliõpilast otsustavad hakata jälgima endale huvitavana

tunduvat naisüliõpilast Asse Jairust. Sellel teol on aga tagajärjed, mis mõjutavad noormeeste kogu edasist saatust.

Samuti lahkab Kangro Gide'i „Valerahategijatele“ tuginedes romaani kirjutamise probleemi. Küsimus on tõe ja kirjapandu vahekorras ning autori vaatepunktis. Kangro annab mõista, et kirjanduse kaudu võib küll püüda tõe tabada, kuid vaatepunktide paljususe tõttu on tõe kohta võimatu midagi kindlat väita. Ka see on kogu Tartu-tsükli oluline mõte, sest Tartu-romaanides on palju iseloomulikku memuaristikale ja omaelulookirjutusele, kuid samas püüab autor pidevalt lõhkuda illusiooni tõestijuhtunud sündmustest.

Kangro paistab olevat „Valerahategijatest“ laenanud ka sümbolistliku idee sellest, et tegelasel võib olla teisik, sest igas inimeses võitlevad headuse ja kurjuse jõud. „Jäälätetes“ on teisik enesega võitlust pidaval Verner Taklajal. Headuse ja kurjuse vahekorra teemat käsitletakse Tartu-tsükli ka edasipidi.

„Jäälätete“ sündmustik on Tartu-tsükli esimeses triloogias edaspidigi kesksel kohal. Seega on ideel kujutluse ja tõelisuse suhtest sündmuste arengu seisukohalt otsustav roll. Allusiooni kujundite ja neist välja kasvanud süsteemi eesmärgiks on teksti rikastada ning seda eesmärki need ka täidavad.

„Emajõeski“ on autor kogu romaani jooksul loonud seoseid Goethe „Faustiga“. „Emajõe“ tegelaste ning „Fausti“ peategelaste vahel ilmneb selgeid sarnasusi. Justus Pernambukki on kõrvutatud Goethe Mephistophelesega. Fausti rollis tunduvad olevat filosoof Villi Oona ja literaat Benno Maran. Kangro aga pole siinkohal endale iseloomulikult lõplikke vastuseid andnud. Tundub, et Fausti rolli sobiksid pea kõik Tartu-tsükli teadmisjanustest üliõpilastest peategelased. Samas aga paistab kõigis neis olevat ka pisut Mephistot, seega on hea ja kurja võitlus selleski teoses oluline teema.

„Faustile“ on Kangro Tartu-tsükli esimeses triloogias viidanud ulatuslikumalt kui ühelegi teisele ilukirjandusteosele. Lisaks tegelastevahelistele sarnasustele esineb „Emajões“ ja „Faustis“ sarnaseid stseenegi. Mefistolik Pernambuk sobib üliõpilaselinna Tartusse mitmel põhjusel. Tartust võib Mephisto-laadne tegelane leida endale mitmeid Fauste. Sümbolne on ka asjaolu, et nii kurjadele jõududele, mille esindaja Pernambuk olla võiks, kui ka üliõpilaste meeldib tähistada volbrit ehk püha, mille ajal Tartu-tsükli kõik unenäoline juhtub.

Samuti on Tartu-tsükli läbivalt oluline Oona hundikoer Neero, kes on kui teispooluse ja elu lõputu ringluse sümbol ning keda seostatakse Goethe „Fausti“ musta puudliga.

Näidendist „Kui me, surnud, ärkame“ on Kangro laenanud idee inimese hingelisest surmast. Romaani „Tartu“ kolmandas osas on palju tegelasi, kes on ühel või teisel põhjusel hingeliselt surnud. Samuti võrdleb Benno Maran oma suhteid Näki ja Hertsi Taklajaga suhtekolmnurgaga Ibseni näidendist.

Kõigi kolme analüüsitud ilukirjandusliku allusiooni puhul on tegemist metafoorse allusiooniga ehk allusioontekstid on referenttekstide teisendatud kujud. Kangro on laenanud Gide'i, Goethe ja Ibseni teoste olulisemaid ideid, loonud oma tegelaskonna ning pannud need ideed uuesti toimima 1930. aastate teise poole Tartus.

Göran Hermeréni käsitlese järgi on kõik analüüsitud allusioonid tugevad. Kuna vihjed on teostes mitmekordselt markeeritud ning nende olemust on „Valerahategijate“ ja „Fausti“ puhul ka kommenteeritud, siis on allusioonide kasutamine olnud autori selge kavatsus.

Allusioonide kasutamine täidab Tartu-tsükli oma eesmärgi teksti rikastada. Lugejale antakse mõtteainet, mis ei lähtu ainult Tartu-tsükli tekstidest, vaid ka teistest ilukirjandusteostest. Eelduseks on, et lugeja tunneb referenttekste ja teab nende põhiideesid.

Kangro on analüüsitud tekstidele viitamisega edasi andnud nende tekstide põhiideid ja sidunud need Tartu-tsükli ideestikuga ja tegevustikuga. Nii üksikromaanide kui ka kogu triloogia tegevustik on olnud neist ideedest suurel määral mõjutatud.

Kirjandus

Alas, Arvo 1981. Ibseni teosed Eesti laval. – Henrik Ibsen. Näidendid II. Tallinn: Eesti Raamat, lk 490–491.

Annus, Epp 2001. Aastast 1944 sajandi lõpuni. Stalinismi taandumine ja 1960. aastad. Pagulasproosa. Bernard Kangro. – Eesti kirjanduslugu. Epp Annus, Luule Epner, Ants Järv, Sirje Olesk, Ele Süvalep, Mart Velsker. Tallinn: Koolibri, lk 505–513.

Aunin, Tiina 2003. Võrdlev kirjandusteadus I: kirjandusteaduse interdistsiplinaarsus. Tallinn: TPÜ Kirjastus.

Baldick, Chris 2004. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. 2nd edition. New York: Oxford University Press.

Ben-Porat, Ziva 1976. The Poetics of Literary Allusion. – PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature, Vol. 1, pp. 105–128.

Fender, Stephen 1978. Ezra Pound and the Words off the Page; Historical Allusions in Some American Long Poems. – The Yearbook of English Studies, American Literature Special Number, Vol. 8, pp. 95–108;

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/3506767?uid=2134&uid=2492514493&uid=3737920&uid=2&uid=70&uid=3&uid=2492514483&uid=60&purchase-type=none&accessType=none&sid=21105962290171&showMyJstorPss=false&seq=1&showAccess=false>. Vaadatud 11.04.2015.

Goethe, Johann Wolfgang von 1955. Faust. Tragöödia esimene osa. Tlk Ants Oras. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.

Gide, André 2006. Valerahategijad. Eesti Päevalehe raamat 29. Tlk Leena Tomasberg. Madrid: Mediasat Group.

Gray, Martin 1999. A Dictionary of Literary terms. 2nd edition. Harlow: Longman; Beirut: York.

Grünthal, Ivar 1959. Saatuse kaaludel. – Mana, nr 1, lk 60–63.

Grünthal, Ivar, Alur Reinans 1961. Emajõgi. – Mana, nr 4, lk 302–304.

- Hermerén, Göran 1992.** Allusions and Intentions. – Intention and Interpretation. Ed. Gary Iseminger. Philadelphia: Temple University Press, pp. 203–220.
- Hollo, Maarja 2013.** Eksiil, trauma ja nostalgia Bernard Kangro „Sinises väravas“. – Keel ja Kirjandus, nr 10, lk 721–734.
- Hollo, Maarja 2014a.** Mälukultuur ja moraalne tunnistus: Teise maailmasõja mäletamine Bernard Kangro Tartu-romaanides. – Methis, nr 13, lk 113–133.
- Hollo, Maarja 2014b.** Barokk-kirjanduse esteetika Bernard Kangro Tartu-romaanides. – Keel ja Kirjandus, nr 11, lk 809–825.
- Hubel, Eduard 1926.** Henrik Ibsen. Tema sajanda sünnipäeva puhul, 20. III 1928. – Eesti Kirjandus, nr 3, lk 128–143.
- Ibsen, Henrik 1981.** Kui me surnud ärkame. Tlk Henrik Sepamaa. – Näidendid II. Tallinn: Eesti Raamat, lk 415–475.
- Jakobson, Roman 1956.** Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances. – Roman Jakobson, Moris Halle, Fundamentals of Language. The Hague: Mouton & Co., pp. 53–82.
- Kangro, Bernard 1983.** Arbujate kaasaeg. Märkmeid, mälestusi, mõtisklusi. 2. kd. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- Kangro, Bernard 1990.** Jäälähted. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kangro, Bernard 1991.** Emajõgi. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kangro, Bernard 1992.** See on Bernard Kangro ajalik elukäik ta enese poolt kokku pandud meeles pidamiseks ja õpetuseks ja nalja pärast. Tartu: Eesti Teaduste Akadeemia Fr.R. Kreutzwaldi nimeline Kirjandusmuuseum.
- Kangro, Bernard 1996.** Tartu. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kangro, Bernard, Karl Ristikivi 2006 [1985].** Kirjad romaanist. 31 kirja aastaist 1966–1977. Tallinn: Varrak.
- Kristeva, Julia 1980.** Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art. Ed. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Kruus, Oskar 2003.** Bernard Kangro. Elukäik ja looming. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kruus, Oskar 2008.** Arbujate põlvkond proosas. Bernard Kangro. – Eesti kirjandus paguluses XX sajandil. Collegium Litterarum 9. Toim. Piret Kruuspere. Tallinn: Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 75–86.

- Liiv, Toomas 1989.** Bernard Kangro kirjanikuna. – Looming, nr 1, lk 111–122.
- Merilai, Arne 2008.** Hiiglased laulavad. Bernard Kangro. – Eesti kirjandus paguluses XX sajandil. Toim. Piret Kruuspere. Tallinn: Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 420–430.
- Mihkelev, Anneli 2000.** Allusioonid ja intertekstuaalsus Kalju Lepiku luules. – Keel ja Kirjandus, nr 5, lk 317–324; nr 6, lk 392–400.
- Mihkelev, Anneli 2002.** Allusioon ja poeesia: vihjamise mehhanismidest. – Keel ja Kirjandus, nr 2, lk 103–115.
- Mihkelev, Anneli 2005.** Vihjamise poetika. Collegium Litterarum 19. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- Mikics, David 2007.** A New Handbook of Literary Terms. New Haven, London: Yale University Press.
- Mikita, Valdur 2000.** Kreatiivsuskäsitluse võrdlus semiootikas ja psühholoogias. Dissertationes Semioticae Universitatis Tartuensis 3. Tartu: Tartu University Press.
- Muru, Karl 2001.** Luuleseletamine. Tartu: Ilmamaa.
- Neithal, Reet 1999.** Mis on mis kirjanduses. Kirjandusterminite leksikon keskkoolile. Draamaterminid: Lehte Tavel. Tallinn: Koolibri.
- Olesk, Sirje 2001.** Aastast 1944 sajandi lõpuni. Sõjajärgne eesti kirjandus. Eesti luule paguluses. Kalju Lepik. – Eesti kirjanduslugu. Epp Annus, Luule Epner, Ants Järv, Sirje Olesk, Ele Süvalep, Mart Velsker. Tallinn: Koolibri, lk 367–377.
- Oras, Ants 1955.** Tõlkija järelsõna. – Johann Wolfgang von Goethe. Faust. Tragöödia esimene osa. Tlk Ants Oras. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv, lk 171–174.
- Oras, Ants 1959.** Tartu üle kümnendite. – Tulimuld, nr 3, lk 236–238.
- Oras, Ants 1961.** Kaksiktõelisust. – Tulimuld, nr 3, lk 231–233.
- Oras, Ants 1962.** Tartu ja kaduvik. – Tulimuld, nr 3, lk 228–230.
- Oras, Ants 1970.** Tee teadmatuse. – Tulimuld, nr 4, lk 45–48.
- Perri, Carmela 1978.** On Alluding. – Poetics, Vol. 7, No. 3, pp. 289–307.
- Reinans, Alur 1959.** Kirjanduslik valeraha. – Mana, nr 1, lk 58–60.
- Ristikivi, Karl 1967.** Bernard Kangro. Lühimonograafia. Meie Kirjanikke 9. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.

Scholl, Joachim 2005. Romaanid. 20. sajand. Sajandi suurimad romaanid. Kirjutanud Joachim Scholl koostöös Ulrike Brauniga. Tlk Krista Wasner. Tallinn: Tea.

The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics 1993. Eds. Alex Preminger, Terry V. F. Brogan, Frank J. Warnke, Osborne B. Hardison Jr., Earl Miner. 3rd edition. Princeton: Princeton University Press.

The Oxford Dictionary of English Etymology 1985. Eds. Charles T. Onions, George W. S. Friedrichsen, Robert W. Burchfield. Oxford: Clarendon Press.

Tomasberg, Leena 1998. Saateks. – André Gide. Kitsas uks. Valerahategijad. Thesus. Tlk Leena Tomasberg. Tallinn: Eesti Raamat.

Viidang, Juhan 1969. Kirjanik, lugeja ja kriitik. – Tulimuld, nr 1, lk 48–59; nr 2, lk 105–112; nr 3, lk 143–159; nr 4, lk 236–239.

The poetics of allusions in the first trilogy of Bernard Kangro's Tartu-cycle

Summary

This Bachelor's thesis analyses the poetics of allusions in the first trilogy of Bernard Kangro's (1910–1994) Tartu-cycle. The aim of the thesis is to interpret the intertextual allusions to other pieces of literature in the Tartu-novels on the basis of Israeli literary theorist Ziva Ben-Porat's take on literary allusions. The thesis attempts to determine the type of allusions in Kangro's novels and the meanings they carry. The thesis also analyses the way these allusions influence the process of generating meaning, the single novel and also the trilogy as a whole.

The objects of research of the thesis are the three first novels of Kangro's Tartu-cycle: *Jäälätted*, *Emajõgi* and *Tartu*. The paper analyses allusions to three pieces of literature: André Gide's novel *The Counterfeiters*, Johann Wolfgang von Goethe's verse tragedy *Faust* and Henrik Ibsen's dramatic epilogue *When We Dead Awaken*. An attempt was made to choose the source texts that most influenced the Tartu-novels.

The first chapter provides an overview of the theoretical principles of the thesis. The general nature of allusions is explained; allusion, literary allusion and related concepts are defined. This chapter also describes the process of activating an allusion on the basis of Ben-Porat's theory on allusion. Finally, an overview of the factors influencing the recognition and interpretation of allusions is given.

The aim of the second chapter is to give a background to Kangro and his Tartu-cycle. The first sub-chapter looks at Kangro's prose and its characteristic features. An overview of different aspects that influenced Kangro's writings is also given, as it bears significance for the analysis of intertextuality and allusion. An attempt is made to determine the motivation of Kangro of using some of the source texts. The second sub-chapter focuses on general description, poetics and reception of the Tartu-cycle.

The third chapter of the thesis analyses different allusions present in the Tartu-cycle. It appears that the markers to allusions have been presented in an unhidden manner in the first trilogy of Kangro's Tartu-cycle. The novel *Jäälätteid* repeatedly refers to the conceptual link to *The Counterfeiters* through the italicised narrative voice. In *Emajõgi*, the parallels to Goethe's verse tragedy *Faust* have been created by naming the latter's main characters Mephistopheles and Faust. The characters in the novel *Tartu* see a dramatization of Ibsen's *When We Dead Awaken* in Theatre Vanemuine.

Kangro emphasises one of the principle ideas of *Jäälätteid* with the metaphor of counterfeit money borrowed from Gide: an image of something born in one's mind is more real to an individual than the object itself. This philosophical standpoint triggers the plot of *Jäälätteid* and also the entire Tartu-cycle. Kangro also relies on Gide's *The Counterfeiters* when treating the problem of novel-writing. Kangro indicates that while one may attempt to capture the truth through literature, it is impossible to claim anything certain about truth because of the multitude of viewpoints. This is also an important idea in the entire Tartu-cycle, as it has many characteristic features of memoirs and biographical writing. At the same time, the author constantly attempts to break the illusion of real-life events. It appears that Kangro has also taken a symbolistic idea of twin characters from *The Counterfeiters*, as in each person, there is a struggle between good and evil.

In *Emajõgi*, the author has created allusions to Goethe's *Faust* throughout the entire novel. The main characters of *Emajõgi* and *Faust* bear clear resemblance. Justus Pernambuk is an equivalent of Goethe's Mephistopheles, while the role of Faust appears to be taken by the philosopher Villi Oona and writer Benno Maran. Kangro has referred to *Faust* in the first trilogy of his Tartu-cycle more extensively than to any other piece of literature. An important recurring figure in the Tartu-cycle is also Oona's wolfhound Neero, symbolising the world beyond and the endless circle of life as a parallel to *Faust*'s black poodle.

The play *When We Dead Awaken* has yielded the idea of an individual's spiritual death. The third Tartu-novel includes many characters who are spiritually dead for

one reason or the other. Benno Maran also compares his relationships with Näkk and Hertsi Taklaja with a relationship triangle from Ibsen's play.

All three of the analysed literary allusions are metaphorical allusions, i.e. the allusion texts are converted versions of the reference texts. Kangro has borrowed the principle ideas from Gide's, Goethe's and Ibsen's literary pieces and put these ideas to work in Tartu, during the second half of the 1930s.

All of the analysed allusions are strong according to the theory of Göran Hermerén. As the allusions in the novels have been marked on multiple occasions and their nature has also been commented upon with regard to *The Counterfeiters* and *Faust*, then the use of allusions has been the author's conscious choice.

The use of allusions in the Tartu-novels fulfils its purpose of enriching the text. The reader is assumed to be familiar with the reference texts, knowing their principle ideas. When referring to these texts, Kangro has highlighted their main ideas and linked them with the ideas and plot lines of his Tartu-cycle. The plot lines of the individual novels as well as the entire trilogy have been greatly influenced by these ideas.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Marie Udam,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „Vihjamise poeetika Bernard Kangro Tartu-tsükli esimeses triloogias“, mille juhendaja on Maarja Hollo,
 - 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
 - 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 27.05.2015